

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

Artistas españoles exiliados en el Caribe: el caso de la República Dominicana y Vela Zanetti

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Silvia Pérez Pérez

Director

Miguel Cabañas Bravo

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



**ARTISTAS ESPAÑOLES EXILIADOS EN EL CARIBE:
EL CASO DE LA REPÚBLICA DOMINICANA
Y VELA ZANETTI**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Silvia Pérez Pérez

Bajo la dirección del doctor
Miguel Cabañas Bravo

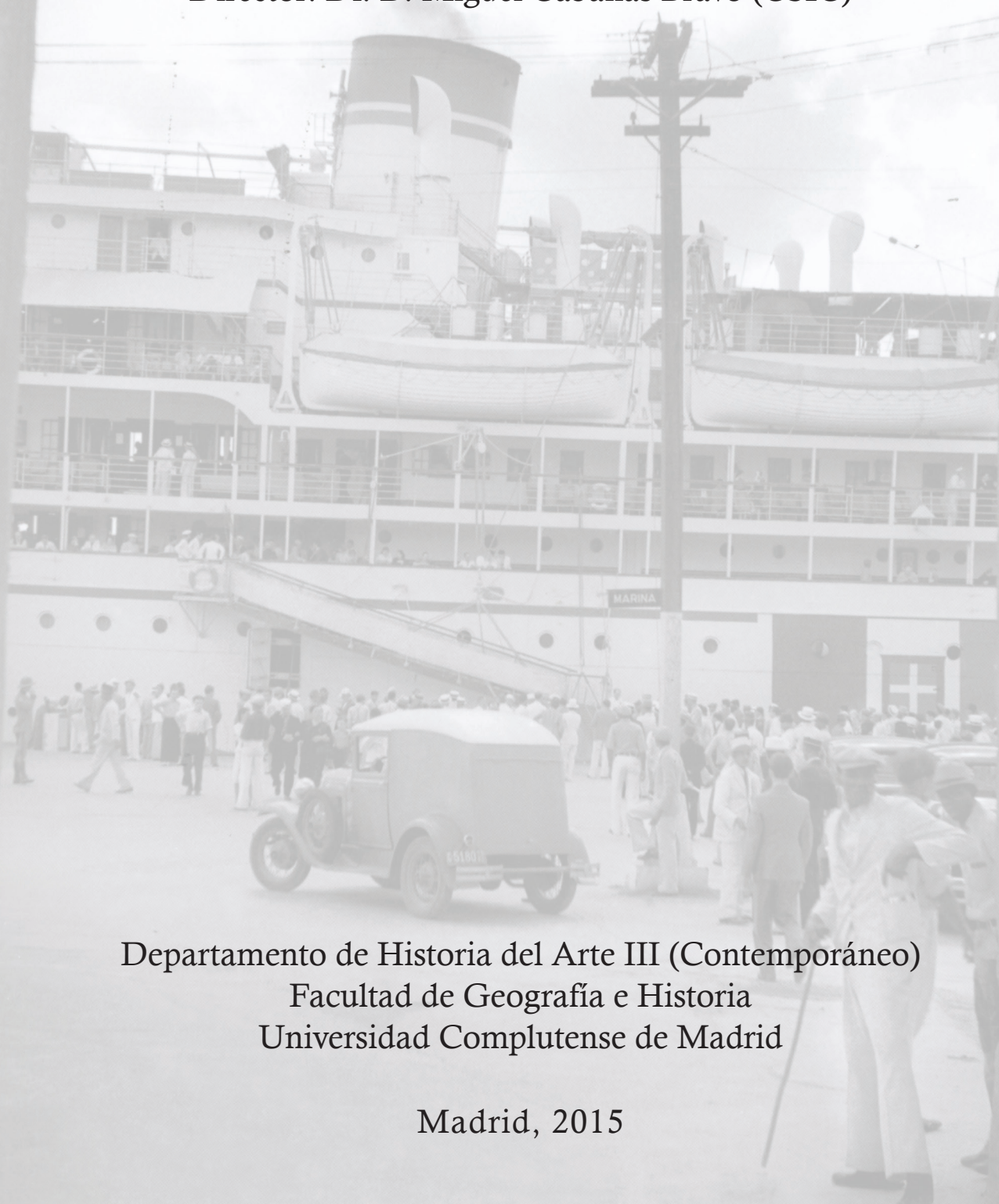
Madrid, 2015

TESIS DOCTORAL

ARTISTAS ESPAÑOLES EXILIADOS EN EL CARIBE: EL CASO DE LA REPÚBLICA DOMINICANA Y VELA ZANETTI

Silvia Pérez Pérez

Director: Dr. D. Miguel Cabañas Bravo (CSIC)



Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2015

A mi abuelo, Antonio

AGRADECIMIENTOS

Desde estas líneas pretendo expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que durante estos años de trabajo han estado a mi lado. Mi familia, mis amigos y mis compañeros que, de una u otra forma, han contribuido a que esta tesis haya llegado a buen fin.

En primer lugar, quisiera agradecer a mi Director de Tesis, el Dr. Miguel Cabañas Bravo, su apoyo constante y la gran confianza que ha depositado en mí, durante el desarrollo de la tesis. He tenido la oportunidad de contar con sus sabios consejos, su experiencia y sabiduría, pero, sobre todo, le agradezco su eterna paciencia y su capacidad para resolver todo tipo de problemas durante el desarrollo del trabajo. Para mí, ha sido el mejor Director de Tesis que he podido tener.

Igualmente, agradezco la profesionalidad y amabilidad de todas aquellas personas con las que me he topado en los archivos y bibliotecas que he visitado, durante el proceso de investigación. A Patricia, de la Fundación Vela Zanetti, por abrirme las puertas de la institución y estar pendiente en todo momento de mi investigación. A Alonso, de la Fundación Indalecio Prieto, por ayudarme a adentrarme en el interior de sus archivos y facilitarme toda la documentación posible. Al personal de la Fundación Universitaria Española y del Centro Documental de la Memoria Histórica, por su ayuda y las facilidades que me han otorgado en la búsqueda de datos. A Xavier Asins, de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, por su rapidez y eficiencia en el envío de documentación.

Sobre todo, debo un especial reconocimiento a aquellas personas con las que he tenido el gusto de trabajar en la República Dominicana. Como los artistas exiliados, protagonistas de mi tesis, sentí, desde un primer momento, la cariñosa acogida de las gentes dominicanas que hicieron que me sintiese como en casa. Mi más sincera gratitud y cariño a todo el personal del Archivo General de la Nación, a mis ahora amigos, Ingrid, Pedro de León y Viterbo, por su ayuda y por poner a mi disposición, todos los medios necesarios para desarrollar mi labor investigadora, incluso, desde la distancia. Durante mis jornadas de investigación en el archivo, tuve la oportunidad de conocer y tratar a varios historiadores, que me regalaron su sabiduría y consejos. En este sentido, tengo un recuerdo especial para el historiador José Israel Cuello y el profesor Danilo de los Santos, el cual, me ha brindado toda su ayuda y conocimiento. También me gustaría agradecer a Carmen Gisela, bibliotecaria del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, su inestimable ayuda y disposición para que pudiese reunir todo el material que necesitaba y, conocer de primera mano, las obras de arte de la emigración española. Asimismo, agradezco el material y ayuda proporcionada por D. Miguel Valenzuela, Director de la Escuela de Artes Visuales de Santo Domingo, Cristina Rico-Bornay, del Centro Cultural de España en Santo Domingo, el personal del Museo Bellapart, María Rodríguez de Hernández, Montserrat Prats Ventós y Carlos Francisco Elías, que me abrió las puertas de su hogar. Mi afecto y gratitud también, para el artista José Cestero, con quién tuve el agrado de conversar y compartir impresiones. Y, sobre todo, agradezco a Iván su compañía en la aventura dominicana,

toda su ayuda y disposición en el acopio de documentación y en el proceso de estudio. Para él, todo mi cariño.

Especialmente, quisiera mostrar mi gratitud y mi más sincero cariño a Javi, mi mejor compañero de vida y viaje. Él ha escuchado estoicamente quejas y lamentaciones, alegrías y satisfacciones, o entusiastas explicaciones y, además, me ha ayudado y acompañado durante todo el desarrollo de este trabajo. Sin él, hubiera sido imposible terminarlo.

Mi agradecimiento, también, para mis amigos, que han sabido disculpar mis ausencias y siempre han tenido una palabra de ánimo.

En general, quisiera agradecer a todas y cada una de las personas que han vivido conmigo la realización de esta investigación, con sus altos y bajos y, que, aunque no aparecen aquí con nombres y apellidos, tanto ellas como yo sabemos que desde lo más profundo de mi corazón, les agradezco el haberme brindado todo su apoyo, colaboración y ánimo pero, sobre todo, su cariño y amistad.

A toda mi familia, que ocupa un lugar especial en mi vida, y que no he podido ver tanto como me hubiera gustado durante la elaboración de este trabajo. A mis padres, mi hermano, mis abuelos, mis tíos y mis primos, que siempre han estado pendientes de mí y han hecho que, en el solitario camino de la investigación, y desde la distancia, me sintiese más acompañada. Pero mi mayor agradecimiento se lo debo a mis padres, por apoyarme en todas las decisiones que he tomado a lo largo de la vida, hayan sido buenas o malas, y, especialmente, por enseñarme a luchar para hacer realidad mis sueños y a terminar lo que había empezado. Sin ellos, nunca habría terminado esta tesis doctoral.

A todos, mi eterno cariño y agradecimiento.

ARTISTAS ESPAÑÓLES EXILIADOS EN EL CARIBE: EL CASO DE LA REPÚBLICA DOMINICANA Y VELA ZANETTI

ÍNDICE

RESUMEN	7
SUMMARY	9
INTRODUCCIÓN	
• El porqué de esta investigación.....	11
• Estado de la cuestión.....	13
• Objetivos.....	15
• Metodología.....	16
• Fuentes y archivos consultados.....	17
1. EL CAMINO HACIA EL EXILIO.	
1.1. Definición de exilio.....	19
1.2. Situación y circunstancias previas de los artistas exiliados: notas histórico-culturales.....	26
1.2.1. Primeros pasos hacia la vanguardia española.....	26
1.2.2. Las transformaciones culturales y artísticas durante la II República.....	28
1.2.3. Arte y Guerra.....	31
1.3. Cómo se produjo el exilio.....	38
1.4. Quiénes se exiliaron. Aproximaciones al fenómeno del exilio de los artistas españoles en Latinoamérica.....	51
2. VOLVER A EMPEZAR. LOS TRANSTERRADOS EN EL CARIBE.	
2.1. Las artes plásticas y el exilio republicano en Las Antillas Mayores. La acogida.....	57
2.2. Los países de destino. Circunstancias históricas y panorama artístico. Planteamientos estéticos de los creadores españoles exiliados.....	61
2.2.1. Cuba.....	61
2.2.1.1. Contexto histórico-cultural cubano previo a la llegada de los exiliados.....	61
2.2.1.2. La llegada de los exiliados españoles a Cuba.....	63
2.2.1.3. Los exiliados españoles y sus caminos en Cuba.....	65
2.2.1.4. Pintores y escultores exiliados en Cuba.....	67
2.2.1.5. Arquitectura del exilio en Cuba.....	72

2.2.2. Puerto Rico.....	76
2.2.2.1. Contexto histórico-cultural puertorriqueño previo a la llegada de los exiliados.....	76
2.2.2.2. La acogida de Puerto Rico a los exiliados españoles.....	79
2.2.2.3. La universidad de Puerto Rico y su papel en el exilio.....	81
2.2.2.4. Artistas exiliados en Puerto Rico.....	83
2.2.3. República Dominicana.....	103
2.2.3.1. Contexto histórico y condiciones de la isla durante la llegada del exilio español.....	103
2.2.3.2. Dificultades y procesos de adaptación del exilio español en República Dominicana.....	107

3. EL EXILIO ARTÍSTICO ESPAÑOL DE 1939 EN LA REPÚBLICA DOMINICANA.

3.1. Panorama histórico-artístico en la República Dominicana previo al exilio español de 1939.....	115
3.2. La vida cultural de los refugiados españoles y su huella en la intelectualidad dominicana.....	122
3.3. Los protagonistas. Trayectoria artística en tierras dominicanas.....	135
3.3.1. Los grandes maestros: Manolo Pascual y José Gausachs.....	136
3.3.2. Antonio Prats Ventós: el aprendiz que se convirtió en maestro.....	147
3.3.3. Atraídos por el trópico: Ángel Botello Barros y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”.....	151
3.3.4. Eugenio Fernández Granell y su encuentro con el surrealismo.....	156
3.3.5. Los dibujantes.	164
3.3.6. Los arquitectos.	177
3.3.7. Otros artistas.	181
3.4. La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y la labor docente del exilio artístico español.....	192
3.5. Las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas en la República Dominicana.....	204
3.5.1. Antecedentes.....	204
3.5.2. Comienzan las Bienales. Trayectoria 1942-1950.....	208
3.5.3. Las Bienales Hispanoamericanas de Arte.....	231
3.6. Aportaciones e influencias de los artistas españoles exiliados a la plástica dominicana. Los ecos de la vanguardia artística española del exilio....	237
3.7. Militancia e implicaciones políticas de los artistas españoles exiliados.....	251

4. CASO DE ESTUDIO: LA FIGURA DE VELA ZANETTI. EL ARTISTA DESDE EL EXILIO.

4.1. El papel de Vela Zanetti en la vida cultural y artística de Santo Domingo.....	263
4.2. Vela Zanetti, muralista: sus años dominicanos.....	277
4.2.1. Mural de la Logia Masónica “Cuna de América”. Santo Domingo, 1941.....	278
4.2.2. Mural del Palacio del Consejo Administrativo. Santo Domingo, 1944.....	281
4.2.3. Murales para el Palacio de Justicia. Santo Domingo, 1945.....	284
4.2.4. Mural para la Facultad de Medicina. Santo Domingo, 1945.....	286
4.2.5. Murales de 1946 en Santo Domingo.....	287
4.2.6. Los murales de San Cristóbal, 1947-50.....	290
4.2.7. Segunda etapa en la República Dominicana, 1953-1956.....	297
4.2.8. Los murales dominicanos de México y el mural de la Altagracia, 1957-1961....	304
4.3. El mural de la ONU en Nueva York.....	309
4.3.1. Vela Zanetti y la concesión de la Beca Guggenheim.....	309
4.3.2. El pintor durante el desarrollo del mural.....	312
4.3.3. Estética y simbolismo en el mural de la ONU.....	319
4.4. El periplo artístico de Vela Zanetti por América Latina: México y el muralismo.....	329
4.5. El regreso a España.....	346

5. CONCLUSIONES..... 355

6. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias.....	361
• Archivos, bibliotecas y centros de documentación.....	361
• Publicaciones especializadas.....	361
• Catálogos de exposiciones.....	367
• Publicaciones periódicas.....	370
• Fuentes epistolares.....	386
• Fuentes orales.....	390
• Otra documentación.....	390
Fuentes secundarias.....	392

7. ANEXOS.

ANEXO I: Permisos de residencia de artistas españoles en República Dominicana.....	397
ANEXO II: Documentos varios.....	449

RESUMEN

Hemos realizado un estudio analítico del exilio artístico español en El Caribe, principalmente en la República Dominicana, con especial énfasis en las relaciones artísticas y culturales que establecieron los refugiados. Se trata de una contribución, a través de la figura de José Vela Zanetti, al exilio artístico español en Latinoamérica partiendo de la hipótesis de que la proyección creativa de estos artistas y las circunstancias históricas que los acompañaron, determinaron su obra e impactaron en la trayectoria del arte de los países de acogida.

El objetivo general de esta tesis es el análisis de la producción artística de los españoles exiliados en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, con especial atención al caso dominicano y la figura del pintor José Vela Zanetti. Otro de los objetivos de esta investigación consiste en el estudio del vínculo de los artistas exiliados con las sociedades receptoras y sus relaciones con el colectivo de inmigrantes establecido en cada una de ellas. En este sentido, podemos determinar las redes artísticas que se tejieron en base a la participación de los creadores españoles en la vida cultural de los países de destino.

Por último, tomaremos como caso de estudio la figura del artista burgalés José Vela Zanetti, cuyo paso por la República Dominicana dejó una profunda huella en el imaginario artístico del país. Hemos seleccionado a este pintor por su interesante trayectoria muralística en la isla dominicana y en otros países hispanoamericanos por los que peregrinó.

Para llevar a cabo los objetivos propuestos en esta investigación, se ha establecido una metodología centrada en ofrecer una visión panorámica del exilio en El Caribe, hasta llegar al caso concreto de cada artista. Por tanto, ha sido fundamental la aproximación a cada uno de los contextos políticos, sociales y culturales que enmarcaron y condicionaron la producción artística de los creadores españoles.

En este estudio hemos tenido en cuenta gran variedad de fuentes, desde una recopilación sistemática de la bibliografía propia del tema, hasta la consideración de fuentes documentales más concretas sin obviar las propias obras de arte como fuente esencial de estudio. Entre las fuentes primarias hemos incluido las publicaciones especializadas (actas de congresos, publicaciones científicas, publicaciones monográficas y catálogos de exposiciones), junto con las fuentes hemerográficas y epistolares. Éstas comprenden artículos de opinión, reportajes de exposiciones, correspondencia, críticas y fotografías aparecidas en prensa.

Los testimonios de los protagonistas, y las fuentes escritas por los mismos, han ocupado un lugar relevante en la investigación. A través de la recogida de fuentes orales o a través de la lectura de memorias, podemos comprender situaciones y rasgos en las obras de arte que de otro modo no podríamos conocer.

Al mismo tiempo, es de gran importancia revisar los museos y colecciones artísticas que actúan como contenedores de la producción del exilio español en El

Caribe y, por tanto, se alzan como un referente a tener en cuenta para la elaboración de esta investigación. En este sentido, cabe señalar las instituciones caribeñas dedicadas a difundir el legado cultural español, junto con los museos y fundaciones nacidas en España a raíz de las políticas de recuperación y estudio de la memoria histórico-artística del arte español del siglo XX.

Esta tesis se estructura en cuatro bloques que explican su contenido desde aspectos generales vinculados con el tema, hasta el objeto de estudio concreto: la República Dominicana y Vela Zanetti. En el primer bloque analizamos el contexto histórico-cultural que se desarrolló antes y durante la Guerra Civil en España. Seguidamente, pasamos a definir las causas que motivaron la partida de muchos artistas hacia territorios de ultramar. El bloque II está dedicado a los países de acogida de El Caribe hispano: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Para los dos primeros hemos realizado un estudio aproximado que abarca desde el contexto histórico-cultural que enmarca la llegada del exilio español, hasta detallar la situación de cada uno de los artistas exiliados.

El bloque III abarca la plenitud del exilio de 1939 en la República Dominicana, desde la llegada de los protagonistas y su inserción en la vida cultural de la isla, hasta la implicación en diversas áreas de manera concreta. En el bloque IV estudiamos la figura de José Vela Zanetti y su trascendencia en la vida artística dominicana.

Todo este desarrollo nos sirve para llegar a establecer una serie de conclusiones. El exilio significó enfrentarse a profundos cambios en todos los ámbitos de la vida, desde los aspectos más irrelevantes hasta los que estaban relacionados con la supervivencia. Cada caso fue diferente pero todos los refugiados sintieron esa ruptura, ese final de una etapa y comienzo de otra nueva.

Las obras de los exiliados pasaron a formar parte de la historia del arte de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana, como piezas esenciales que ayudaron a construir la evolución de la producción artística en estos territorios. En el caso específico de la República Dominicana, la presencia de los artistas españoles exiliados marcó un periodo renovador que afectó a todo el arte de su tiempo en el país antillano. Figuras como Vela Zanetti, Manolo Pascual, Botello Barros, Junyer, Gausachs o Granell, influenciaron en el arte dominicano en la medida en que lo condujeron hacia nuevas estéticas entroncadas con los lenguajes de la vanguardia europea de principios del siglo XX.

No obstante, tanto en Vela Zanetti como en los demás artistas estudiados en esta investigación, se denota que las influencias no fueron un camino de una sola dirección, sino que se produjo una verdadera comunicación, contaminándose de la estética de estos países, de su historia y de sus temas.

Esta tesis, además, contribuye a que este período de la historia del arte español permanezca como un elemento vivo y ejemplar en el presente y no como un hecho histórico aislado, sino como un episodio de gran importancia en el devenir artístico de nuestro país.

SUMMARY

This is an analytical study on the Spanish artistic exile to the Caribbean, mainly to the Dominican Republic and furthermore, stressing the artistic and cultural relationship that the refugees established. It is a contribution, through the figure of José Vela Zanetti, to the Spanish artistic exile in Latin America starting from the hypothesis that the creative projection of all these artists and the historic circumstances surrounding them, determined their work and had an impact in the trajectory of the art in these host countries.

The overall objective of this thesis is analysing the artistic production of the exiled Spanish artists in Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic, with particular emphasis on the Dominican case and the painter José Vela Zanetti. Another objective of this research is the analysis of the link between the exiled artists and their host societies and their relationship with the immigrant collective established in each of them. In this sense, we can determine the artistic networks established, based on the participation of the Spanish creators in the cultural life of their host countries.

Finally, we will take as a case study the figure of the artist from Burgos, José Vela Zanetti. His stay in the Dominican Republic made a lasting impression in this country's artistic imaginary. The choice of this painter is based on his outstanding career in mural painting in the Dominican island and other Hispanic countries where he travelled to.

To carry out the objectives of this research, the methodology has been centered firstly in offering a panoramic view of the exile in the Caribbean, up to the concrete case of each artist. Therefore, the approach to each of the political, social and cultural contexts that framed and conditioned the work of the Spanish creators has been fundamental.

In this study, we have taken into account a very broad range of sources. Starting from a systematic collection of bibliography about the topic, to considering particular documentary archives, avoiding the artists' works as essential source for research. Among the primary sources, we have included specialized publications (Congress acts, scientific publications, monographic publications and exhibition catalogues), along with epistolary and newspaper clippings. The latter include opinion articles, exhibition reports, correspondence, reviews and photographs.

The testimony of the protagonists and the sources written by them, are at the core of this research. It is through the gathering of oral sources or the reading of memoirs, that we can understand situations and features in the artistic works that we could not otherwise.

Nevertheless, it is very important to revise museums and artistic collections which act as containers for the work of the Spanish exile in the Caribbean and therefore, they stand as a reference to take into account for this research. In this sense, we have to point out the Caribbean institutions devoted to the promotion of

the Spanish cultural heritage, together with museums and foundations originated in Spain in the wake of recovery policies and the study of the historical-artistic memory of 20th Century Spanish art.

This thesis is structured in four blocks which explain its content from general aspects related to the theme, to the specific subject matter: the Dominican Republic and Vela Zanetti. In the first block, we analyze the historical and cultural context developed before and during the Spanish Civil War. Next, we define the causes underlying the departure of many artists to overseas countries. The second block deals with the host countries in the Hispanic Caribbean: Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic. For the first two, we made an approximate study which extends from the historic and cultural contexts that frames the arrival of the Spanish exile, going on to outlining the situation of each one of the exiled artists.

Block three extends the height of the 1939 exile in the Dominican Republic, from the arrival of the protagonists and their integration in the island's cultural activities to their specific implication in different areas. In block four, we study the figure of José Vela Zanetti and his relevance in the Dominican artistic life.

All this development will help us in establishing a series of conclusions. The exile meant dealing with radical changes in all areas of daily life, from the most irrelevant aspects to those related to survival. Each case is unique, but all the refugees felt that breakdown. The end of a phase and the beginning of a new one.

The work of exiled artists became part of Cuba, Puerto Rico and The Dominican Republic's art history, as essential pieces that shaped the evolution of the artistic production of these territories. In the specific case of the Dominican Republic, the presence of the exiled Spanish artists, marked a transformative period that affected the arts of the time in this country. Figures such as Vela Zanetti, Manolo Pascual, Botello Barros, Junyer, Gausachs or Granell, influenced Dominican art in such a way that they led it to new aesthetics, related to languages of early 20th century European avant-garde.

However, we will see that in both, Vela Zanetti and the other artists studied in this research, the influences did not head in one direction only, but in both ways, resulting in a communication process where these artists were also influenced by the aesthetic of these countries, their history and their themes.

Additionally, this thesis contributes to keeping this period of Spanish art alive and as an example for the present times, not only as an isolated historic event, but as a chapter of great importance for the artistic evolution of our country.

INTRODUCCIÓN

- **El porqué de esta investigación.**

El exilio es uno de los acontecimientos más dolorosos que puede sufrir el pueblo de una nación, máxime cuando se produce tras una guerra civil, como fue el exilio de los republicanos españoles. Que una parte de la población de un país se vea obligada a abandonar su patria y buscar un nuevo lugar en el que desarrollar su vida, es una de las terribles consecuencias que, en ocasiones, suelen tener las guerras; nadie debería verse obligado a dejar atrás su hogar por estar perseguido o amenazado por una condena a muerte o prisión.

Este fue el caso de los españoles que buscaron refugio tras la guerra fratricida iniciada en 1936. Puede decirse que la historia de España quedó cercenada y por ello se hace necesario un estudio pormenorizado de los casos protagonizados por los artistas españoles, pues la labor que llevaron a cabo estos creadores errantes, tanto en Europa como en América, o en cualquier otra parte del mundo en la que encontrasen refugio, forma parte inherente de la historia de nuestro país.

Es por ello que esta investigación cobra sentido como una rama más de la historia del arte español contemporáneo, una rama a menudo soslayada en pro de lo acontecido en suelo patrio, pero en ocasiones tan importante o más que estos mismos hechos. El exilio republicano de 1939 tuvo en sí una característica que no podemos obviar: buena parte de la intelectualidad era republicana, y se vio obligada a salir del país en busca de un nuevo horizonte. Por ello, los procesos culturales que llevaron a cabo los exiliados en sus países de destino, cobran una importancia máxima en cuanto al desarrollo artístico y cultural de la España contemporánea.

De manera generalizada, el camino hacia el exilio fue muy homogéneo en una primera fase: la mayor parte de los republicanos que pudieron escapar del franquismo pasaron primero por Francia, el país vecino. Allí sufrieron las penurias del refugiado en campos de concentración, hasta poder encontrar un destino que les acogiera. Sin duda, la amenaza constante de la II Guerra Mundial y el estallido de la misma, precipitó la salida hacia otros puntos de la geografía mundial, muchos, al otro lado del Atlántico. En Hispanoamérica, donde la raíz cultural y el idioma comunes parecía facilitar las cosas, los artistas españoles encontraron asilo. Pero la realidad no era tan sencilla como podía parecer.

Intelectuales, artistas, profesionales, técnicos y políticos, formaban buena parte del exilio, pero algunos países que aceptaban la llegada de refugiados, como fue, nuestro caso de estudio, la República Dominicana, pretendían sacar beneficio con la llegada de nuevos trabajadores para el campo. Ese fue, quizá, uno de los primeros problemas que se encontraron buena parte de los transterrados a su llegada al país de destino: la dificultad para poder desarrollar el trabajo sobre el que tenían formación y experiencia.

También se encontraron con una contradicción que, podemos asegurar, muchos no habían tenido en cuenta, y es que algunos de los países latinoamericanos como, de nuevo, la República Dominicana, estaban dirigidos por tiranos de un signo muy parecido al de Franco.

No obstante, pasados esos primeros estadios en los que todo fue mucho más complicado de lo que a menudo pueda parecer, el exilio español fue capaz de escribir su propia historia o, al menos, sus propias historias. México fue el país americano que mayor número de refugiados recibió, pese a su histórica negación de lo hispánico. Incluso llegó a albergar al gobierno de la II República en el exilio, por lo que ha sido frecuentemente tratado por la historiografía. No muy lejos del país centroamericano, en el mar del Caribe, hubo tres islas en las que también se concentraron un buen número de transterrados: Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana.

Estas tres islas antillanas son las que hemos elegido para nuestra investigación, ya que tuvieron una serie de características comunes, primando la transitoriedad de las estadías de los exiliados sobre todas ellas. Los refugiados que llegaron a estas islas en barcos, fletados por organismos republicanos, y que partían de puertos franceses, lo hicieron, primero, a la República Dominicana, desde donde buscaron un lugar mejor en el que establecerse. Los transterrados en esta zona fueron a menudo de isla en isla, hasta poder asentarse en una de ellas o encontrar su destino en México o EE.UU., principalmente.

La República Dominicana fue el caso más abrumador de las tres islas, por eso la hemos elegido como motivo de estudio. El dictador Trujillo, aceptó la llegada de refugiados por distintos motivos que poco tenían que ver con la solidaridad, y se encontró con un buen número de profesionales de distintos ámbitos, que fueron capaces de dejar su impronta en el país y hacer progresar la vida cultural del mismo. Entre estos profesionales, llegaron importantes artistas y otros que aún no estaban consolidados o, aún no lo eran pero llegarían a serlo, como fueron José Vela Zanetti, Eugenio Fernández Granell o Antonio Prats Ventós. Aunque para 1947, las políticas de Trujillo habían provocado que, casi la totalidad de los exiliados abandonase la República Dominicana, se habían activado una serie de mecanismos artísticos y culturales que ya no podían dar marcha atrás y que se habían consolidado en distintas instituciones y proyectos: la Dirección General de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Bellas Artes, las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas, la Galería de Bellas Artes, entre otras.

La importancia de exilio artístico en la República Dominicana, y también en las otras dos islas antillanas, solo puede medirse como un empujón definitivo en el progreso cultural de estas naciones. La impronta que dejaron los artistas españoles refugiados en estos países, puede encontrarse en las obras realizadas, en la docencia que ejercieron o en la configuración e influencia del arte de vanguardia que dejaron.

Si la República Dominicana es el mayor ejemplo que encontramos de recepción de refugiados en cuanto a estas islas del Caribe se refiere, José Vela Zanetti fue el artista que mejor representó la fuerza y tesón con la que los exiliados buscaron una

nueva vida fuera de su patria. Cuando llegó a Santo Domingo solo era un joven pintor en formación, de hecho, tuvo que dedicarse a la brocha gorda antes que al pincel. Sus primeros murales los cobró a precio de carpintero o albañil, y tampoco fueron un alarde técnico o estético. Sin embargo, no tardó en encontrar un estilo artístico propio y hacerse un hueco en el panorama artístico, primero dominicano y, después, universal.

Desarrolló su carrera principalmente como muralista. Durante la primera década de su exilio, aprendió el oficio y llegó a obtener distintas medallas en las Exposiciones Bienales de la isla. Recibió varios encargos por parte del régimen de Trujillo, que veía en el muralismo, como un reflejo de lo que acontecía en México, la posibilidad de una representación propagandística de sus políticas. Vela Zanetti supo conjugar su arte con los encargos que recibía, intentando mantenerse ajeno a los intereses del dictador, pues sus ideas políticas, las que le habían conducido al exilio y aún mantenía, distaban mucho de las que pretendía imponer Trujillo. No obstante, diez años después de su salida de España, ya se encontraba dirigiendo la Escuela Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo, y no tardaría en dar su salto definitivo al panorama internacional pintando el famoso mural de la ONU, en Nueva York. Este trabajo, entre 1951 y 1953, fue el que le catapultó, de ser un pintor desconocido, a poder exponer junto con Picasso, Dalí, Miró o Juan Gris, y el que le permitió llevar a cabo su sueño de pintar murales en la patria del muralismo: México.

Pese a los éxitos alcanzados y el reconocimiento recibido, la historia de un exiliado siempre está incompleta. Vela Zanetti regresó a España veinte años después de haber huido por los Pirineos. En su patria debía empezar de cero, volver a construir una carrera artística y, como había hecho con Trujillo, intentar que ni su nombre ni su arte se politizaran.

El caso de Vela Zanetti es un ejemplo muy visible de una parte de la historia del arte español contemporáneo que aconteció fuera de nuestras fronteras. Hubo otros muchos artistas que dejaron su huella, tanto en las islas del Caribe, que conciernen a esta investigación, como en otros lugares. Muchos de ellos jamás pudieron regresar a su patria natal.

- **Estado de la cuestión.**

En los últimos años, han aparecido trabajos, generales o específicos, dedicados al exilio español en la zona del Caribe hispano. Por ello, en una investigación como ésta, ha resultado primordial, analizar los aportes de la historiografía española y extranjera en este ámbito.

Como punto de arranque para el estudio del exilio, hemos partido de un corpus bibliográfico genérico que ha contextualizado nuestro trabajo. En este sentido, nos topamos con una amplitud de publicaciones al respecto, pero, tras un proceso de selección de las mismas, ha sido inevitable partir de la dilatada bibliografía de José Luis Abellán dedicada al exilio de 1939, que ofrece una amplia reflexión sobre el tema, con diversas perspectivas sobre esta realidad, traducidas a modo de ensayos, conferencias,

o realizadas para publicaciones especializadas. Hemos complementado esta visión genérica del exilio, con publicaciones específicas sobre arte que situasen el panorama plástico dentro de este marco.

Seguidamente, nos hemos aproximado al medio artístico-cultural cubano y puertorriqueño, como receptores de los artistas españoles de este exilio, para lo cual, hemos prestado especial atención a los estudios, congresos, seminarios y publicaciones de otra naturaleza, existentes. Entre todos ellos, nos hemos fijado en los trabajos que han puesto su acento en aspectos culturales, y en otros, más específicos, relativos a los artistas españoles exiliados, destacando las publicaciones de diversos autores como Consuelo Naranjo Orovio, Miguel Ángel Puig-Samper, Jorge Domingo Cuadriello, Miguel Cabañas Bravo, M^a del Pilar González Lamela, y las compilaciones realizadas por Charo Portela o Dolores Pla Brugat, entre otras muchas. Todo ello, ha sido completado por las tesis doctorales dedicadas a la diáspora del exilio artístico español en Puerto Rico; por un lado, la investigación de Dalma G. González Rodríguez sobre las aportaciones de los exiliados españoles en distintas áreas de conocimiento y, por otro, el estudio de Elvin González Sierra a propósito de la pintura española en la isla boricua desde 1854 hasta 1940.

En lo referido a la República Dominicana, una de las primeras publicaciones dedicada a la labor de la emigración artística española en este territorio, ha sido la de Fraiz Grijalba, que data de los años 40, y se refiere al grupo de artistas refugiados que realizaron su obra en el país, vinculándola al progreso artístico del mismo. Este estudio, nos ofrece una visión personal del arte narrada por un testigo directo, también protagonista de estos hechos, su propio autor, Fraiz Grijalba. En esta línea, Vicente Llorens ha realizado una contribución fundamental, a través de sus *Memorias* (1975), que han permitido sentar las bases, no solo para la investigación exhaustiva del arte en este contexto del Caribe, sino también, para reconstruir las contribuciones científicas y culturales del exilio español. A partir de estas dos publicaciones, una de carácter más específico y, la otra, con una visión más amplia, pero fruto de la experiencia personal de dos exiliados, se han llevado a cabo varios estudios dedicados al exilio cultural español dominicano. En este sentido, una de las primeras investigaciones realizadas, de carácter científico, ha sido la tesis doctoral de Laura Gil Fiallo (1997), que ha abordado, de manera general, las contribuciones culturales y artísticas del exilio español de 1939 en Santo Domingo. Junto a ello, M^a del Pilar González Lamela, ha dedicado un estudio (1999) a la compilación y organización biográfica de cada uno de los artistas arribados a tierras dominicanas

Tras revisar todas estas publicaciones y estudios, llegamos a la conclusión que existía la necesidad de particularizar el caso de cada uno de los artistas españoles exiliados en la República Dominicana, para poder extraer, de manera más concreta, sus aportes al lugar donde se establecieron, así como una explicación más pormenorizada del enriquecimiento de su producción, fruto del contacto con otra realidad y entorno diferentes, que viniese a completar los estudios existente. De este modo, se hacía necesario un estudio que viene a completar y actualizar, contribuyendo con detalles más amplios, las publicaciones existentes, reforzando así la visión de estos hechos histórico-artísticos.

- **Objetivos.**

El fenómeno del exilio representa una compleja fuente de estudio y reflexión, rico en el análisis de diversas materias. Dentro del asunto que nos ocupa, el exilio de los artistas plásticos en las Antillas Mayores hispanas y, más concretamente, en la República Dominicana, es una de las piezas fundamentales que nos ayudan a reconstruir uno de los episodios arte español posterior a la Guerra Civil fuera de nuestras fronteras. El contacto mutuo con el país de acogida, entremezclado con la tradición y vanguardia cultural española exportada a fines de 1939, constituye una riqueza que permite el análisis de la evolución del arte español nacido como consecuencia del exilio.

Con este trabajo, se contribuye a que ese período de la historia de España permanezca como un elemento vivo y ejemplar en el presente y no como un hecho histórico aislado, sino como un episodio de gran importancia en el devenir artístico de nuestro país.

De este modo, hemos pretendido analizar el carácter innovador en la estética de las artes propias de cada país, ya que las obras de los exiliados ya han pasado a formar parte de la historia del arte dominicano, cubano o puertorriqueño como piezas esenciales que ayudan a construir la evolución de la producción artística posterior. Así pues, hemos trabajado bajo el objetivo de ahondar en las aportaciones culturales de los artistas exiliados españoles, tanto las colectivas como las producidas a título individual.

Establecemos la hipótesis de que los artistas exiliados en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana influenciaron poderosamente en la vida cultural y artística de estos países, trasladando en gran medida la vanguardia europea y adaptándola a la nueva atmósfera tropical. Nuestro objetivo es demostrar que la presencia de los refugiados produjo un rápido progreso en las artes, tanto estéticamente, como a nivel institucional. Pero barajamos también la hipótesis de que esta influencia fue un camino de ida y vuelta, y que los artistas exiliados también se dejaron embriagar por la estética autóctona que se encontraron, y, en sus obras de su periodo como refugiados, se dejaron ver referencias, sobre todo, a la negritud y el indigenismo.

Por ello, uno de los objetivos más destacados ha consistido en analizar la gran red de lazos culturales e intercambios que se produjeron, fruto del contacto y las aportaciones artísticas de los creados españoles exiliados en el país de arribo, explorando el diálogo cultural y artístico que entablaron. Finalmente, pretendemos explicitar que el resultado de los aportes de los artistas españoles exiliados puede contemplarse dentro de la historia del arte español como una pieza más del mismo, donde sus trabajos marcados por las circunstancias políticas y personales, se vieron enriquecidos por el contacto con otras culturas, creaciones, modos de hacer y pensar que, aunados, a su bagaje artístico y cultural, supusieron un significativo episodio dentro del arte español contemporáneo.

- **Metodología.**

El tema del exilio es arduo y complejo, pues contiene muchas capas que tienen que ver con distintas ideologías, asociaciones políticas, acontecimientos históricos, personalidades, inquietudes e intereses muy diferentes, procesos políticos ajenos a los propios exiliados, etc. Así, teniendo en cuenta todas estas variables, y algunas otras más, hemos tomado la decisión de utilizar una metodología deductiva que nos lleve de la generalidad a la concreción. La tesis nos conduce desde las razones y las vías del exilio de una forma general e introductoria al tema que nos ocupa, a la particularidad de tres islas del Caribe que recibieron la llegada de refugiados, para después concretar aún más en una de ellas como caso de estudio. Finalmente, hemos procedido con el análisis particular de la figura de un artista exiliado: José Vela Zanetti.

La tesis se estructura en cuatro grandes bloques. En el primero de ellos nos aproximaremos al entorno que motivó la partida de muchos artistas hacia territorios de ultramar, y que están ancladas en el conflicto armado español de 1936. Para ello, nos acercaremos al contexto, a las implicaciones políticas de los protagonistas, su entorno y la influencia que todo ello ejerció sobre su trayectoria artística, sin obviar sus antecedentes y formación al hilo de los acontecimientos históricos.

El segundo bloque está dedicado al análisis del exilio en las Antillas Mayores: Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana, atendiendo de forma pormenorizada a las dos primeras islas. Aquí, hemos estudiado el contexto histórico de cada uno de los países antes de la llegada de los refugiados, cómo se produjo ésta y los procesos de inserción de los españoles republicanos en las sociedades de acogida, atendiendo a su vida artística y cultural. En lo relativo a la República Dominicana, nos hemos centrado en la política del país sobre la llegada y acogida de los transterrados, así como las circunstancias de su arribo, para poder definir, en un epígrafe posterior, su integración en el contexto dominicano.

El tercer bloque se dedica por entero al territorio que hemos elegido como caso de estudio: la República Dominicana. Hemos investigado sobre todos los elementos que rodearon al exilio español, incluyendo la importancia de los refugiados en la vida cultural, los artistas que allí llegaron y desarrollaron su carrera, las exposiciones que se produjeron, su integración como docentes en el nuevo marco de institucionalización educativa del arte, además de las influencias de ida y vuelta. En general, un estudio pormenorizado del exilio español en la isla antillana desde todas sus perspectivas, ahondando en la artística.

Por último, el cuarto bloque versa al completo sobre la figura de José Vela Zanetti durante su exilio: su llegada al país, su carrera como muralista, sus etapas en la República Dominicana, el triunfo de su obra en la sede de las Naciones Unidas de Nueva York, su periplo por América y su posterior regreso a España.

- **Fuentes y archivos consultados.**

Por último, debemos referirnos a los archivos y las fuentes consultadas¹ para poder obtener la documentación necesaria que sustente nuestra hipótesis de trabajo.

En este sentido, hemos encontrado las referencias primeras, en los datos y la documentación generada con motivo de las expediciones de exiliados, organizadas por el SERE y la JARE, a América Latina. Para la consulta de este material, hemos acudido al Centro Documental de la Memoria Histórica y a la Fundación Indalecio Prieto. Al mismo tiempo, esta información precisaba de una contextualización que permitiese articular las circunstancias de la partida de los artistas exiliados hacia el Caribe y que, mayoritariamente, hemos encontrado en los archivos de la Fundación Indalecio Prieto.

Para el estudio específico del caso dominicano, debe rastrearse la presencia de los exiliados en esta zona a partir de fuentes radicadas, principalmente, en el Archivo de la Nación de Santo Domingo. La documentación obtenida en el mismo, tras un cuidadoso proceso de investigación, análisis, anotación y digitación, ha permitido la recopilación de extensas fuentes hemerográficas, así como expedientes oficiales de la época, documentos gráficos y publicaciones especializadas. Del mismo modo, la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, junto con la de la colección del Museo Bellapart, ha resultado de gran interés para la consulta de numerosos catálogos expositivos de nuestros protagonistas, tanto individuales como colectivos. Hay que tener en cuenta que, en muchos estudios, se recopilan fuentes orales que rescatan la memoria del exilio republicano español en el Caribe, y que son de vital importancia para conocer aspectos y facetas de la vida de muchos artistas, que se desconocen más allá de la documentación escrita, ofreciendo una visión más completa del éxodo artístico español de la Guerra Civil. Los testimonios, y las fuentes escritas de los mismos, combinan historia y memoria, aspectos objetivos con aspectos subjetivos, que dejan al descubierto los detalles más íntimos del individuo, las emociones y las sensaciones que les tocó vivir. Por eso, a través de estas fuentes orales –recopiladas por el Área de Producción de Fuentes Orales del Archivo General de la Nación (proyecto “Refugiados españoles en República Dominicana)–, nos ayudan a comprender situaciones de la emigración artística española, que de otro modo no podríamos conocer.

De manera particular, asociada al estudio de Vela Zanetti, y con el fin de reconstruir su trayectoria artística en el exilio, ha sido imprescindible la consulta de documentación personal, programas de mano, catálogos de exposiciones, entrevistas, fotografías, contratos, fuentes epistolares y hemerográficas, custodiadas en la Fundación que lleva su nombre. Igualmente, dentro del análisis de su figura, la correspondencia que mantuvo con otras personalidades de la emigración española, ha sido vital para reconstruir ciertos aspectos de su exilio americano, por lo que hemos tenido que remitirnos al archivo de la Fundación Universitaria Española, al Archivo Histórico Nacional y los fondos documentales de Guillermina Medrano-Rafael Supervía, y Vicente Llorens, emplazados en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

¹ Véase el listado de archivos y bibliotecas consultados en la bibliografía, p. 361.

En otro orden, los museos y colecciones artísticas que actúan como contenedores de la producción artística del exilio español en las Antillas Mayores y, por tanto, se alzan como un referente a tener en cuenta para la elaboración de esta investigación. En este sentido, cabe señalar las instituciones caribeñas dedicadas a difundir el legado cultural español en el exilio junto con los museos y fundaciones nacidas en España a raíz de las políticas de recuperación y estudio de la memoria histórico-artística del arte español del siglo XX. En el plano dominicano, la colección del Museo de Arte Moderno, la Colección Museo Bellapart, además de los diferentes edificios que albergan la producción muralística de Vela Zanetti, han suscitado una necesaria visita para la contemplación de la fuente primera del estudio: la obra de arte. Por su parte, en España, la Fundación Vela Zanetti y la Fundación Granell, junto con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, han sido otros referentes a tener en cuenta.

1. EL CAMINO HACIA EL EXILIO

Exilio (Del lat. *exilium*).

Separación de una persona de la tierra en que vive.

Expatriación, generalmente por motivos políticos.

“Pero sí veo claro que más vale condescender ante la imposibilidad, que andar errante, solo, perdido, en los infiernos de la luz”

María Zambrano

1.1. Definición de exilio.

La Guerra Civil española propició la partida de muchos intelectuales hacia el exilio, principalmente hacia países latinoamericanos, pues sus implicaciones políticas les obligaban a realizar esta marcha.

México fue el país de Iberoamérica que acogió a un mayor número de artistas dado que, su entonces presidente, Lázaro Cárdenas, se había mostrado afín al régimen republicano durante el conflicto bélico mediante el envío de armas, venta de petróleo y apoyo en foros internacionales, por lo que seguiría prestando ayuda a través de su hospitalidad tras la derrota. Además, México, que mantenía cordiales relaciones con España, no reconoció al régimen franquista que había derrocado al Gobierno Republicano, por haber sido fruto de un violento alzamiento militar que había traído como consecuencia un nuevo régimen totalitario. Esto produjo una escisión en las relaciones de exteriores entre el Presidente Cárdenas y el dictador Franco, continuándola los sucesores del mexicano. Por ello, no es de extrañar que México abriese sus puertas a los exiliados españoles, entre quienes sobresalía un vasto grupo de intelectuales con una sólida preparación científica.

Este aspecto también se aprecia en la emigración con destino al resto de países de Latinoamérica, como la región del Caribe. De ahí que muchos de los artistas españoles que tuvieron que conformarse inicialmente con tareas profesionales que le propiciasen un sustento, encauzasen su trayectoria hacia la pedagogía, pero sin abandonar su actividad creadora.

El éxodo español de 1939 provocado por la Guerra Civil generó la partida de muchos intelectuales y artistas ya consagrados, trayendo consigo una serie de consecuencias políticas y culturales que demarcaremos en sucesivos capítulos. Hay que tener en cuenta que muchos de los artistas tenían unos ideales políticos muy definidos, por lo que no es de extrañar que gran parte de ellos continuasen su compromiso político allende las fronteras de su país, bien a través de organizaciones o vinculaciones políticas a determinados partidos, bien a través de su vinculación al Gobierno de la República en el exilio.

Una de las características del exilio republicano español fue la cuantitativa. Es difícil establecer cifras concretas sobre los intelectuales que se exiliaron, pero se trató de la mayor emigración realizada por los españoles a países latinoamericanos tras la

independencia política de los mismos en 1824, fecha que marcaba el fin del dominio español en América. Las anteriores emigraciones de españoles a territorios de ultramar se explican por razones de tipo laboral muy diferentes a las de 1939 que, además, indican un importante cambio de la imagen de España en América. Esta emigración en masa provocada por la Guerra Civil española, estaba formada por un grupo heterogéneo de profesionales, funcionarios, intelectuales, procedentes de varios estratos de la clase media, y numerosos representantes de la clase obrera. El exilio de 1939, rebasó los límites del Occidente europeo, extendiéndose hacia países alejados, desde México y otros territorios latinoamericanos, hasta la Unión Soviética, desde Francia e Inglaterra, hasta el norte de África, pero su distribución no fue uniforme en cada país.

La República era el sistema político legalmente elegido por el pueblo, y los exiliados, alcanzaron tal condición al adherirse a la causa republicana siendo fieles a la misma. Lo esencial para el refugiado era la legitimidad democrática del gobierno independientemente de convicciones republicanas o monárquicas. Tal fue así que se mantuvo la política republicana en el exilio por lo que, desde el 1 de abril de 1939 hasta el 21 de junio de 1977, se conservó el Gobierno de la República con su presidencia, jefatura y sus distintos ministerios. Sólo la celebración de unas elecciones democráticas, les hizo poner fin a esta situación mantenida en la fe del pueblo exiliado y en su propia razón.

El exilio español hay que situarlo dentro de las características de la demografía europea y no como un fenómeno aislado, debido a la gran corriente migratoria hacia América como consecuencia del ascenso de los totalitarismos en Europa y de la II Guerra Mundial. Igualmente, el exilio español tuvo un gran impacto cultural al considerar las distintas actividades intelectuales e implicación en esta materia en los diferentes países de acogida. Otra característica que marca el exilio español, es la gran influencia de la filosofía de José Ortega y Gasset, a través del impacto que generó su obra y su perspectiva de los valores hispánicos. El exilio trajo como resultado un puente entre España y América, tras haberse separado ésta de su metrópoli en el siglo XIX y habiendo alcanzado ya su autonomía política y cultural. Así, los valores hispanos se convierten en un elemento común de resistencia frente a la dominación política y económica norteamericana.

María Zambrano se hizo eco de tres figuras principales: el refugiado, el desterrado y el exiliado, definiciones que dependían del estado de los mismos en el país de acogida. Así pues, en su publicación *Los Bienaventurados*, hizo una diferenciación entre los tres estados:

“Comienza la iniciación del exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado; lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco. El refugiado se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar dónde se le hace hueco, que se le ofrece y aún concede y, en el más hiriente de los casos, donde se le tolera. Algo encuentra dentro de lo cual depositar su cuerpo que fue expulsado de ese su lugar primero, patria se le llama, casa propia, de lo propio, aunque fuese el lagar de la propia miseria. Y en el destierro se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla. Patria, casa, tierra no son exactamente lo mismo. Recintos diferentes o modos diferentes en que el lugar inicial

perdido se configura y presenta. El encontrarse en el destierro no hace sentir el exilio, sino ante todo la expulsión. Y luego, luego la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Y aquí empieza el exilio, el sentirse ya al borde del exilio”².

Para culminar añadía que “el ser exiliado es el devorado por la historia”³, fruto de las consecuencias de ésta, mientras que, para el refugiado, el destierro no lo absorbe en tanto que proyecta e idea la posibilidad de volver a comenzar su camino más allá de su patria, a pesar de su sentimentalidad hacia la misma, a diferencia del desterrado, que se encuentra en estado de pasmo frente a su situación sin que ningún quehacer lo saque del mismo.

En esta misma línea, Eugenio Fernández Granell, aportó una visión personal al comentar que “por muy graves que fuesen las circunstancias que empujaban a tomar la decisión de tomar el exilio –y en incontables ocasiones ocurre que fueron gravísimas– lo cierto es que el exilio de cada cual resultó del acto de su aceptación”⁴. Lo que viene a confirmar la capacidad de tomar conciencia propia sobre su estado para tener la posibilidad de volver a empezar.

México definió como “refugiados” a los españoles que llegaron al país auspiciados por la política del general Lázaro Cárdenas, que ofrecía unas condiciones y perspectivas profesionales más optimistas que las del resto de países latinoamericanos. Esto llevó a José Gaos⁵ a acuñar el término de “transterrados” para denominar a los españoles republicanos asentados en México, pues allí no se sentían como “desterrados” sino como “transterrados”, aludiendo a un traslado físico geocultural. De este modo, nacía en los españoles “refugiados” en México un sentimiento de esperanza, volver a comenzar una nueva vida alejados de su patria pero con la perspectiva de continuar su trayectoria profesional que se había visto truncada por el conflicto armado. No sucede así con el arquetipo del “desterrado”, cuyo sentimiento es el despojo de su patria natal que no podrá ser reemplazada, siendo su destino un errar sin un paradero fijo, un continuo desplazamiento de país en país sin dejar un rastro definido ni unas raíces concretas en ninguno de ellos. Ese despojo de la región o de la comarca nativa tiene para el “desterrado” un contenido emocional directo, ya que su privación no es algo externo sino una parte integrante de su ser que, además, va unida al recuerdo de su infancia y juventud, de años tiernos y felices, asociado a la visión de la madre pues de nuevo precisa su amparo y ternura.

² ZAMBRANO, María. *Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 31-32.

³ *Ibíd.*, p. 33.

⁴ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Exilio partido en dos” en NAHARRO-CALDERÓN, J.M. (coord.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 136.

⁵ El filósofo español José Gaos (1900-1969) se encuentra entre las figuras del exilio que reflexionaron sobre el significado de América y la intrínseca relación con la identidad española. Gaos llevó a cabo todo un proceso de reflexión sobre el término “transterrado”. Para profundizar sobre este asunto, recomendamos consultar el estudio de MONCLÚS ESTELLA, Antonio, “José Gaos y el significado de transterrado” en ABELLÁN, José Luis y MONCLÚS ESTELLA, Antonio (coord.). *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América Latina*, vol. II., Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 33-78.

La figura genérica la encontramos en el “exiliado”, definición en la que se incluye a todos los que tuvieron que salir de España como consecuencia de la Guerra Civil, pero que, en realidad, se trata de un peregrino o nómada involuntario que asume su situación hasta las últimas consecuencias y se resigna a su nueva posición, de tal modo que el propio exilio termina siendo su patria, desenraizándose de la que fue su origen. Cada exiliado vive su exilio desde dimensiones antropológicas diferentes, adquiriendo una categoría filosófica y cultural que definiría su condición humana.

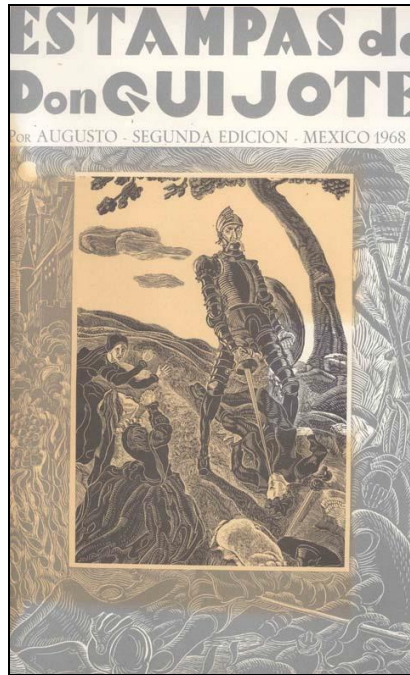
Pero el exilio no sólo se interpreta como un acto forzado del abandono de la patria, sino que, también, constituye una expresión de libertad, pues el exiliado apuesta por sus ideas y no se doblega a las condiciones impuestas por el nuevo orden establecido, convirtiéndose así en un peregrino en el mundo. De este modo se pueden encontrar unas ciertas connotaciones religiosas en el exilio si se vuelca la mirada hacia la expulsión del Paraíso Terrenal, al pasar de ser un ser individualizado para convertirse en alguien diferente con una multiplicidad existencial. Igualmente, se perciben perspectivas literarias en esta figura si se observan las novelas de caballerías, en las que el caballero andante deambula de un lado a otro en la búsqueda de la libertad y del desarrollo de su oficio. De ahí que *Don Quijote* sea un símbolo del exilio, al exaltar la libertad y convertirse en un arquetipo del peregrino en la tierra que, paradójicamente, aislado de todo y sólo en su propio yo puede reintegrarse a sí mismo, al margen de cualquier convencionalismo social, llegando a superar su condición de exiliado para instalarse en un nuevo espacio, en un nuevo centro que le devuelva el equilibrio perdido.

Por ello, no es de extrañar que la influencia de los personajes cervantinos esté presente en la producción de los artistas del exilio español de 1939⁶, pues actúan como símbolo y ligazón con la tierra de origen. Referente paradigmático de su situación, al ver un paralelismo en el peregrinar de *Don Quijote*, se creó una asociación con la utopía republicana y las andanzas de los intelectuales y artistas exiliados, referente común cargado de contenidos identificadores que se dejaron sentir en el campo del pensamiento, la literatura o el arte. Este impulso recuperador y revitalizador de los clásicos, se alzó como el instrumento adecuado de comunicación y encauzamiento de mensajes y llamadas al compromiso, símbolos del heroísmo republicano y de su defensa de la cultura y la libertad. Los artistas e intelectuales exiliados llegaron a identificarse con el hidalgo y sus fuertes ideales. *Don Quijote* se convirtió en el icono de la cultura exiliada, al ser un elemento identificador de lo español que ponía de manifiesto el destierro y el peregrinaje al que se vieron obligados a causa de sus ideas y compromiso.

El arte fue el encargado de hacer visible esta imagen de *Don Quijote de La Mancha*, adaptando su representación al sentir de cada exiliado, para dar como resultado imágenes de gran expresividad y efecto que, de alguna manera, daban sentido a ese destierro al otro lado del Atlántico. Podemos apreciar esta temática a

⁶ Las huellas de Cervantes y de *El Quijote* en el arte del exilio republicano español de 1939, han sido tratadas por Miguel Cabañas Bravo en la publicación: CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Don Quijote entre los artistas del exilio” en *eHumanista/Cervantes*, nº 3, (LAYNA RANZ, Francisco y CORTIJO OCAÑA, Antonio (eds.), Santa Bárbara, University of California, 2014, pp. 419-449.

través de los casos de artistas exiliados en México como Augusto Fernández Sastre⁷ o Antonio Rodríguez Luna.



Portada de *Estampas de Don Quijote*, por Augusto. México, 1968.



A. Rodríguez Luna, *Don Quijote en el exilio*, 1973, mural en técnica mixta.

Aunque los temas cervantinos fueron recurrentes entre los artistas exiliados de México, Argentina y, en el ámbito europeo, en Francia, su presencia también se extendió a los diversos países que les acogieron, aunque de manera ocasional. Así, en 1947, en Puerto Rico, al igual que en otros puntos de Latinoamérica, con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento Cervantes, se llevaron a cabo diversas actividades en las que participaron figuras del exilio. En este sentido, destacan los decorados que Esteban Vicente, exiliado entre 1946 y 1947 en la isla boricua, ejecutó para poner en escena *El retablo de las maravillas* de Cervantes; o las obras del escultor Francisco Vázquez Díaz “Compostela” en la que no es ajeno a la temática quijotesca tal y como demuestran sus tallas.

⁷ De un modo más particular, se ha estudiado la presencia de *Don Quijote* en la obra del pintor, dibujante, ilustrador y grabador Augusto: CABAÑAS BRAVO, Miguel, HARO GARCÍA, Noemí de, MURGA CASTRO, Idoia. “Augusto Fernández, ilustrador de Don Quijote en el exilio americano” en *Anales Cervantinos*, vol. 43, Madrid, CSIC, 2011, pp. 117-143.



Francisco Vázquez Díaz "Compostela", Don Quixote y Sancho, escultura en madera.

Podemos señalar que la mirada de los exiliados sobre los clásicos, que tan bien encarnaba Cervantes y su *Quijote*, en muy buena parte fue una mirada hacia la esencia de lo español y del Siglo de Oro. Los clásicos de este período fueron fuente continua de inspiración y pensamiento, que pusieron en estrecho contacto el arte, la literatura y el pensamiento del exilio, en un momento de ausencia física de la patria. Un ejemplo de ello lo encontramos en las representaciones teatrales⁸ de *La Dama Boba* de Lope de Vega que se llevaron a cabo en Santo Domingo en 1940. Para la puesta en marcha de la escenificación, se aunaron los esfuerzos de varios exiliados, el arquitecto Óscar Coll para la iluminación y el montaje, el pintor Vela Zanetti ayudado por Granell para los decorados, la música a cargo de Casal Chapí y al frente de la dirección, Vicente Llorens, entre otras colaboraciones, suponiendo un estímulo patriótico con lo español.

Pero, retomando el concepto de exilio, de lo que no cabe duda es que "la adaptación a una sociedad distinta de la nativa dependerá de la afinidad que tengamos con ella, y ése es el motivo determinante de la adaptación de los republicanos españoles", tal y como indicaba José Luis Abellán⁹ en una de sus publicaciones para definir el caso mexicano, pero que se puede extrapolar a otros países. De hecho, en el asunto que nos ocupa, podemos tomar como ejemplo el caso del escultor catalán Antonio Prats Ventós, que llegó a Santo Domingo con 15 años e inició su formación en la isla, llegando a asentarse como una de las figuras clave de la plástica dominicana, hasta el punto de vincular su origen al país antillano. Otra referencia es la de José

⁸ El 14 de abril de 1940, se representó en las ruinas del convento de San Francisco, en la vieja ciudad colonial de Santo Domingo, la obra a cargo de la compañía La Farándula. En junio de 1940, se representó de nuevo la obra de Lope de Vega, dirigida por Vicente Llorens en calidad de director del Teatro Universitario de Santo Domingo.

⁹ ABELLÁN, José Luis. "El exilio de 1939: la actitud existencial del transterrado" en *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 19-27.

Gausachs, afincado de manera definitiva en el mismo país, y que cautivado por la belleza del trópico se insertó dentro de los grupos artísticos locales.

En esta dualidad del exiliado que, por un lado siente nostalgia hacia la patria hostil que ha tenido que dejar pero que, por otro, intenta superar el triste presente en busca de un futuro próspero y reconciliador, jugaron un papel importante las raíces y cultura hispánicas, elemento compartido con los nuevos países de acogida en Latinoamérica.

No obstante, para Vicente Llorens¹⁰, a pesar de que la misma identidad lingüística —limitándonos al plano cultural—, facilita la integración del exilio y su inserción en la actividad profesional, a veces, este hecho puede resultar engañoso pues al fin su papel es de espectador en otra tierra y sus posibilidades de asimilación en el país de acogida dependen del tipo de sociedad en la que ingrese.

Tal y como apuntó Miguel de Unamuno, el patriotismo español no puede estar basado en la territorialidad, sino como una nación en conjunto, pues, al fin y al cabo, el exilio es parte sustancial de la constitución ideal de España. El exilio de 1939 hacia países iberoamericanos supuso una oleada emigratoria cultural, política y filosófica que forjó una conciencia hispánica común en los países con una misma lengua, y dejó consecuencias culturales considerables, propiciando el nacimiento de un diálogo expresivo fruto de un mestizaje cultural.

¹⁰ LLORENS, Vicente. "Entre España y América. (La emigración republicana de 1939)" en *Mundo Nuevo. Revista de América Latina*, nº 12. Paris, ILARI, junio 1967, pp. 61-65.

1.2. Algunas consideraciones histórico-culturales sobre el marco artístico a tratar. Situación y circunstancias previas de los artistas exiliados.

Como paso previo al estudio del exilio artístico español, es interesante analizar someramente las circunstancias histórico-artísticas previas a la Guerra Civil, así como las que se desarrollaron durante el conflicto armado, como condicionantes de la actitud renovadora en la plástica española del momento, además de darnos la clave para interpretar los movimientos de vanguardia de nuestro país que posteriormente se exportarían hacia tierras americanas.

1.2.1. Primeros pasos hacia la vanguardia española.

Con anterioridad a la Guerra Civil, los artistas se negaron a continuar los preceptos academicistas que caracterizaban el arte español de los primeros años del siglo XX. La clave para vencer estas fórmulas anquilosadas radicaba en el desarrollo libre de la actividad creadora que muchos artistas encontraron en la emigración. De este modo podrían incorporarse de forma activa a los movimientos y a las corrientes artísticas de vanguardia que, en gran parte, confluían en París. A la capital francesa llegaron importantes figuras como Pablo Picasso, máximo exponente de la emigración artística española, seguido de Julio González, Pablo Gargallo, Juan Gris, María Blanchard, Manolo Hugué o Joan Miró. Unos irían y vendrían, como éste último, mientras que otros se asentaron allí de manera definitiva, como el segundo movimiento migratorio que conformó la conocida “Escuela de París”¹¹, tomando fuerza durante los años 20.

Mientras tanto, en Madrid se constituyó en 1925 la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI)¹², cuya actividad se prolongó hasta 1936 implicando a todos los estamentos del sector, desde artistas hasta críticos. El 28 de mayo de 1925 se inauguró su primera muestra en el Pabellón de Exposiciones del Retiro, siendo un acontecimiento relevante para la modernización del arte español que quedaría truncado con la Guerra Civil. El nacimiento de este grupo supuso el mayor esfuerzo colectivo de la vanguardia artística española frente al academicismo, sólidamente

¹¹ Denominación con la que se conoce al grupo de artistas españoles que pasaron por París durante los años 20 y 30 del siglo XX y que, principalmente, se asentaron allí de forma definitiva ligando su actividad profesional a la mencionada capital, pero con posiciones estilísticas heterogéneas entre ellos, sin unos rasgos estéticos comunes, dando como resultado un estudio individualizado de cada una de estas figuras. Entre las más importantes destacaron Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Ismael de la Serna, Alfonso Olivares, Pancho Cossío o Celso Lagar, entre otros. Existen varias publicaciones sobre la “Escuela de París” a propósito de algunas exposiciones realizadas como *París, París, París: 20 artistas españoles de la Escuela de París*, [cat. exp.], A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, o de manera más pormenorizada, XURIGUERA, Gérard, *Pintores españoles de la Escuela de París*, Madrid, Ibérico Europea, 1974. No obstante, para una aproximación a este movimiento de manera genérica sobresale el estudio de BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*, vol. I. Madrid, Espasa Calpe (col. Summa Artis, Historia General del Arte), 2000.

¹² Sobre la SAI véanse: PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC (Col. Biblioteca de Historia del Arte, 4), 2002, y LOMBA, Concha. “Un nuevo rostro para una vieja bandera. La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)” en BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.). *La Sociedad de Artistas Ibéricos, y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, 1995, pp. 85-101.

instalado durante la Dictadura de Primo de Rivera, y que se podía contemplar en las Exposiciones Nacionales y los Salones de Otoño¹³ a través de figuras como Zuloaga, Romero de Torres, Anglada Camarasa, Julio Moisés, Chicharro y Álvarez Sotomayor.

La SAI encontró sus precedentes en el ambiente artístico catalán del primer cuarto de siglo, gracias a la creación de las Galerías Dalmau, grupos artísticos como Les Arts i els Artistes (1910), Els Evolucionistes (1918), la Agrupació Courbet (1918) o Nou Ambient, al mismo tiempo que se organizaban varias exposiciones. En el contexto vasco sucedió algo similar con el surgimiento de la Asociación de Artistas Vascos en 1911. Igualmente, no debemos obviar la aparición en 1918 del ultraísmo¹⁴ en Madrid, que, si bien fue un movimiento más bien literario y poético, contó con la participación de algunos pintores como Vázquez Díaz, Norah Borges, Bores, Barradas y el matrimonio Delaunay, llegando a publicar la revista *Ultra* (1921), de cierta resonancia en los círculos más renovadores. Asimismo, dentro del ámbito catalán, desde 1911 el Noucentisme¹⁵ (Novecentismo) ganaba fuerza como tendencia artística. Fue un impulso civilista, con claras implicaciones políticas y referencias identitarias. Conllevaba la concepción de un nuevo tipo de artista (opuesto al bohemio finisecular), con una estética basada en la sencillez de las formas y la depuración formal, con tintes clasicistas y ensalzando el concepto de “mediterraneísmo”. Algunos artistas que estuvieron implicados con este fenómeno fueron Torres García, Sert, Sunyer, Maillol, Mompou, Togores o Mercader, aunque a juicio de Jaime Brihuega se constituyó como:

“[...] un axioma en el que entran y salen nombres sin que para ello medien demasiadas explicaciones o, como mucho, meros alegatos formales contruidos sobre la fragilidad que el concepto de “mediterraneísmo” supone para el análisis de los fenómenos históricos”¹⁶.

A partir de la fundación de la SAI, comenzaron a surgir otras agrupaciones y manifestaciones de vanguardia en España. De este modo, de manera inicial, encontramos al Grupo de los Artistas Independientes, que tuvo su origen en la exposición “Artistas Independientes”, arropada y celebrada en las instalaciones del diario *El Heraldo de Madrid*. La muestra se presentaba como alternativa a los salones oficiales con un claro afán renovador. En ella participaron Alfonso Ponce de León, Ángel López Obrero, Aureliano Arronte, Félix de la Torre, Isaías Díaz, Juan José Cobo Barquera, Juan Manuel Díaz Caneja, Pablo Zelaya, Rafael Botí, Servando del Pilar y Waldo Insúa. Tras esta exhibición, el número de integrantes aumentó, por lo que en el Segundo Salón de Artistas Independientes, celebrado en octubre de 1930, participaron, junto a muchos de la edición anterior, Rodríguez Luna, Francisco Pérez

¹³ Se constituía como el escaparate del arte del momento, pero lejos de mostrar las novedades artísticas, se anquilosaba en las formas tradicionales siendo una prolongación de las Exposiciones Nacionales.

¹⁴ La significación y el alcance del ultraísmo en España ha sido estudiado por ALCANTUD SERRANO, Victoriano. *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*, Granada, Comares, 2014.

¹⁵ Se ha establecido este año por ser la fecha en la que apareció el *Almanac dels noucentistes* y de *La Ben Plantada* de Eugenio D’Ors, con una función casi a modo de manifiesto del Noucentisme. De todos modos D’Ors venía publicando estos preceptos desde 1906 a través de Glosari en *La Veu de Catalunya*.

¹⁶ BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, Itsmo, 1981, p. 168.

Mateo, José Peñalver, Enrique Climent, Francisco Mateos, Santiago Ontañón, Juan Navarro Ramón, Ramón Puyol, Santiago Pelegrín, Timoteo Pérez Rubio y Rafael Vázquez Aggerholm.

En 1927 el pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez se unieron en la “aventura” de la Escuela de Vallecas. Se habían conocido en la exposición de Artistas Ibéricos de 1925 y se propusieron, desde esta Escuela, crear las bases de un nuevo arte español en oposición al de París, a donde habían viajado otros de los participantes de aquella exposición. Proponían una visión del campo castellano totalmente renovadora, acercándose a un estilo surrealista y terminó por conformarse como una vanguardia puramente española. En cualquier caso esta propuesta estuvo más relacionada con un estilo o una forma de ver las cosas que con una escuela en sentido estricto¹⁷. A partir de 1932 Benjamín Palencia tomó otros caminos, participó en la exposición de 1933 del Grupo Constructivo, creado en Madrid por Rafael Barradas, y expuso en París. Mientras, Alberto Sánchez continuó con la Escuela hasta su exilio. Precisamente tras estos hechos, en 1939, Palencia quiso retomar esta experiencia en lo que se conoció como II Escuela de Vallecas.

1.2.2. Las transformaciones culturales y artísticas durante la II República.

Con el establecimiento de la II República Española (1931-1936) asistimos a un espíritu renovador en el mundo de las artes, que poco a poco fue cobrando fuerza, propiciado por el nacimiento de agrupaciones artísticas que potenciaron la tendencia a la actuación colectiva, frente al individualismo del arte de las primeras décadas del siglo XX. Igualmente, sobre todo a partir de 1933, se pusieron de manifiesto diversos posicionamientos teóricos e ideológicos a través de un amplio colectivo de intelectuales, a la par que surgían lenguajes de vanguardia, especialmente los nuevos realismos y el surrealismo, entre los artistas más jóvenes.

Dentro de las transformaciones culturales que se llevaron a cabo con el advenimiento de la II República, despuntó la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP), más tarde conocida como la Federación de las Artes y, posteriormente, como la Nueva Federación de las Artes, como una respuesta de renovación cultural frente a las viejas costumbres del arte oficial ya caduco. A través de su combativo manifiesto¹⁸ dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales, se comprometían con la existencia de un arte nuevo en consonancia con la nueva sociedad y estructura política. Llevaron a cabo tres exposiciones en el ámbito madrileño: una de ellas en 1931, en el Salón de Bibliotecas y Museos con la participación de la casi totalidad de los firmantes del citado manifiesto¹⁹, otra en noviembre de ese mismo año, que

¹⁷ BOZAL. Op. Cit., 2000, p. 558.

¹⁸ “Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales” en *La Tierra*, Madrid, 29 de abril de 1931, reproducido por LOMBA SERRANO, Concepción. “El triunfo de la vanguardia durante la República” en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LOMBA SERRANO, Concepción (eds.). *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, IFC, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 66-67.

¹⁹ Entre los artistas que exhibieron obra se encontraban Castedo, Climent, Cordon, Mateos, Moreno Villa, Rodríguez Luna, Souto, Isaías Díaz, Planes, Pérez Mateo, Díaz-Yepes y Cordon. Este último no había firmado el manifiesto.

incluyó una conferencia de Moreno Villa y, finalmente, la tercera exposición, que se desarrolló en mayo de 1932 en el Museo de Arte Moderno.

Al hilo de la AGAP, la SAI continuó realizando una notable labor durante los años de la II República. Así, se dirigían al Ministro de Fomento a través de una carta abierta²⁰, que sería publicada por la revista *Arte* el 1 de junio de 1932, en la que exigían la modernización de las obsoletas infraestructuras artísticas para un buen desenvolvimiento de las nuevas creaciones artísticas, que además, se pudiesen proyectar entre amplias capas sociales como acervo cultural.

De manera equivalente, destacaron otros grupos, como Artistas de Acción, que realizó exposiciones en marzo de 1932 y el mismo mes en 1933, y el Grupo de Arte Constructivo en 1933, constituido en torno a la figura del uruguayo Joaquín Torres García. A los que hay que añadir asociaciones, impulsadas por la nueva política cultural de la Generalitat, instituida en Gobierno autónomo desde 1932, como Amics de l'Art Nou (ADLAN)²¹ y Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans Per l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC)²², junto con la Unión de Artistas Proletarios, creada en Valencia y en la que militaban Josep Renau, Francesc Carreño, Pascual Plá, Pérez Contel, o inmediatamente después de la creación de este último grupo, y muy ligado al mismo, despuntó la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) en Madrid y Barcelona, que mencionaremos a continuación. Dentro del marco gallego, a través de la generación de Os Novos u Os Renovadores, en la que se integraban Maruja Mallo, Carlos Maside, Arturo Souto, Manuel Colmeiro, Arturo Souto, Manuel Torres, Fernández Mazas, Laxeiro, Antonio Failde y Eiroa, transformaron de manera significativa el arte que se venía realizando en la zona, apoyándose en la crítica local, la edición de revistas y la organización de certámenes.

Además, la diversidad del arte español de aquellos años, estuvo también presente en otras exposiciones colectivas, como la primera manifestación plástica promovida y organizada por la AEAR, celebrada en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1933. Fue la "Primera Exposición de Arte Revolucionario", en la que se dieron cita artistas como Cristóbal Ruiz, Rodríguez Luna, Julián Castedo, Miguel Prieto, Darío Carmona, Alberto Sánchez, Salvador Bartolozzi, Ramón Puyol, "Yes", Pérez Mateo, Monleón, López-Obrero, Josep Renau, Isaías Díaz..., y que luego pasarían a engrosar la lista de artistas refugiados. La exhibición constaba de dibujo panfletario de periódicos, fotomontajes, carteles y esculturas. La diversidad de estilos y posiciones tendría como

²⁰ LOMBA SERRANO. Op. Cit., 2009, p. 67.

²¹ Asociación artística y cultural fundada en Barcelona en 1932 y cuya actividad se extendería por Madrid. Dirigida por Josep Lluís Sert, contaba entre sus miembros con Prats, Foix, Lorca, Cassanyes, Illescas, etc. Su principal fin se fundamentaba en el desarrollo del arte de vanguardia.

²² Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, fundado en 1930 como la rama española del C.I.A.M., con el objetivo de difundir la arquitectura racionalista. Tuvo dos secciones: el Grupo Norte (con sede en San Sebastián) y el Grupo Centro (con sede en Madrid), con vigencia hasta 1936. Sin embargo, no sólo se limitó a la arquitectura, ya que influyó en todos los ámbitos de la vida cultural y artística; de hecho, la publicación *AC. Actividad Contemporánea* fue su órgano de difusión, constituyendo un referente para el arte posterior, sobre todo en la década de los años 50 y 60. Véase URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. *Arquitectura moderna: el GATEPAC*, Madrid, Historia 16, 1991.

culmen su muestra en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París en 1937.

Por tanto, los artistas que habían comenzado una renovación en años previos, se insertaron en este momento en los movimientos de vanguardia, defendiendo posiciones avanzadas y un arte comprometido. El resultado de todo ello fue que, durante la II República, se entremezclaron diferentes corrientes artísticas, muchas de las cuales dieron como resultado movimientos de vanguardia española entre los cuales predominó la figuración: lírica en unos casos, expresionista en otros, e incluso insinuada en algunos de tal modo que llegaba incluso a rozar la abstracción.

Por su parte, en la capital madrileña, críticos como Ramón Gómez de la Serna o Juan de la Encina reivindicaban la necesidad de un nuevo escenario que mostrase un lenguaje plástico alternativo al oficial. Hecho que eclosionó con la obra de Eugenio D'Ors *Mi Salón de Otoño*, en defensa de un arte nuevo. En septiembre de 1932 y junio de 1933 la SAI, publicó el primer y segundo número de su revista *Arte*.

Al mismo tiempo, ya desde los años 20, la intensa actividad del Ateneo de Madrid, junto con la Residencia de Estudiantes, fueron otros focos de renovación y vanguardia. En este último lugar, comenzó a estar presente el surrealismo a través de algunos de sus residentes, como Dalí, Buñuel y Lorca, conferencias varias y el *Manifiesto Surrealista* de Breton, que apareció publicado en la *Revista de Occidente*. A ello debe sumarse el texto del portavoz de la actualidad cultural europea, Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, que sin estar exento de polémica, sería esencial para la búsqueda de nuevas fórmulas.

Durante la II República se produjo un espíritu de efervescencia entre los educadores españoles, quienes se caracterizaron por llevar a cabo múltiples actividades e innovaciones en el campo pedagógico, que, en gran parte, germinaron en el seno de la Junta para Ampliación de Estudios. Entre finales de 1932 y el verano de 1933, el Gobierno de la II República ofertó, a través del Ministerio de Instrucción Pública, un Cursillo de selección de plazas de Profesor de Dibujo para instituto. Con ello se pretendía laicizar la enseñanza, reduciendo la presencia en la educación secundaria de los religiosos. Para ello se convocaron un gran número de plazas y los primeros ejercicios de selección se llevaron a cabo en Madrid.

Posteriormente, los seleccionados podían efectuar el Cursillo de Formación del Profesorado en Madrid o en Barcelona. Algunos artistas participaron de este hecho y se incorporaron como profesores de dibujo de enseñanza secundaria, siendo conocidos como Profesores Cursillistas del 33, por ser ese año en el que se convocó la oposición. Tal fue el caso de figuras como Timoteo Pérez Rubio, Pedro Flores, Enrique Climent, García Condoy, Manuel Ángeles Ortiz, Pérez Mateo, Maruja Mallo, Alberto Sánchez, Hermenegildo Sanz, Pérez Contel, Antonio Ballester, Carlos Maside o Francisco Carreño, entre otros²³. Mauricio Fresco, en su estudio sobre la emigración

²³ "Orden relativa a relaciones de cursillistas" en *Gaceta de Madrid*, nº 259, Madrid, 16 de septiembre de 1933, pp. 1753-1754. Véase también CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC (Col. Artes y Artistas, nº 58), 2005, pp. 31-34.

republicana española, a raíz de sus aportaciones culturales y didácticas²⁴, señalaba un amplio listado de profesores de instituto de segunda enseñanza. En su apartado de “Profesores encargados de curso incorporados al escalafón de catedráticos”, en el área de dibujo incluía a algunos de los artistas mencionados con anterioridad. Llama la atención que introduzca en la sección “Cursillistas asimilados a catedráticos de instituto” al por entonces joven artista José Vela Zanetti, cuyo nombre, sin embargo, no constaba entre los listados oficiales de la *Gaceta de Madrid*, relativos a los Cursillistas de 1933 y las posteriores convocatorias de 1935 y 1936²⁵.

Volviendo al terreno de la renovación cultural y educativa efectuada por la II República, se comenzaron a modernizar algunos de los instrumentos de difusión del nuevo arte. El Museo de Arte Moderno tomó un nuevo rumbo de la mano de Juan de la Encina, mientras que las plataformas de exhibición se mejoraban y se internacionalizaban. Otro aspecto de gran importancia, que era reclamado por la SAI y la AGAP, era la difusión del arte y la cultura a todas las capas de la sociedad, especialmente a las rurales. Para intentar resolver estas desigualdades, el gobierno puso en marcha las Misiones Pedagógicas²⁶, en la línea de la Institución Libre de Enseñanza y a cargo de Manuel Bartolomé Cossío. Los misioneros visitaban zonas rurales, que apenas tenían contacto con las ciudades, llevando el cine, el arte o el teatro y dejando su impronta en forma de creación de bibliotecas. Portaban el llamado Museo del Pueblo, que consistía en una serie de reproducciones de grandes obras del arte español, con maestros como Berruguete, Sánchez Coello, El Greco, Zurbarán, Murillo, Velázquez, Ribera o Goya.

1.2.3. Arte y Guerra.

La Guerra Civil (1936-1939) supuso un colapso de las manifestaciones artísticas de vanguardia en nuestro país, dando como resultado una transformación en la actividad creadora que tuvo un denominador común: la temática bélica. El arte se puso al servicio del conflicto armado, mostrando los ideales de uno u otro bando, clarificando así las filiaciones políticas de los creadores. Las ideas se convirtieron en instrumentos de combate, primando los valores defensivos y convirtiendo a las obras en objeto de reflexión. Por un lado los artistas afines a la República; por otro, los simpatizantes con el bando sublevado. A pesar de esta dicotomía, un nutrido grupo de intelectuales se posicionaron a favor del bando republicano, ya que la cultura, al fin y al cabo, habría de ser popular y alejarse de la opresión que conllevaría el franquismo.

En cualquier caso, la cultura española había tenido uno de sus mayores momentos de esplendor durante la II República y, por ello, no es de extrañar que pronto se constituyese la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Su primer presidente fue Ricardo Baeza, que muy pronto fue sustituido por

²⁴ FRESCO, Mauricio. *La emigración republicana española. Una victoria de México*, México, Editorial del Cardo, 2003, pp. 78-81

²⁵ Véase RUIZ RODRIGO, Cándido. *Política y educación en la II República (Valencia, 1931-1936)*, Valencia, Universitat de València, 1993.

²⁶ Véase: OTERO URTAZA, Eugenio (com.). *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, [cat. exp.], Madrid, Residencia de Estudiantes, SECC, 2006.

José Bergamín y Rafael Alberti, a quien se nombró secretario. La publicación *El Mono Azul "Hoja para la Defensa de la Cultura"* (1936-1939) fue el órgano de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en la que participaban María Teresa León, Rafael Alberti, José Bergamín, Lorenzo Varela, Arturo Souto, Vicente Salas y Antonio Lucia, entre otros, pues poco a poco fue contando con un gran número de colaboraciones.

Los años de la Guerra Civil trajeron consigo una autonomía cultural propia, pues las manifestaciones artísticas tuvieron como nexo de unión una temática común, que se puso al servicio de la causa, ya que la situación histórica hizo que los valores defensivos y ofensivos primasen sobre los neutros. Los dos bandos en lucha crearon su propia cultura de guerra alrededor de los grandes ideales: de un lado, la II República, encarnada en el pueblo; del otro, la del bando sublevado, que luchaba inspirado por el afán de imperio. Ambas posturas se vieron representadas con manifestaciones artísticas diferentes. Así, si se toma como ejemplo la literatura, se puede observar a Antonio Machado como símbolo de la II República y a José María Pemán del lado de los franquistas. Este último mostró una visión tradicionalista de la historia de España hacia una idea imperialista del país, impregnada de nacionalcatolicismo, totalmente opuesta a la postura del bando republicano, que alzaba la causa popular como el verdadero significado de la nación, al aceptar como legítimo solamente el gobierno que representa la voluntad libre del pueblo. Miguel Hernández y Antonio Machado fueron los dos paradigmas de esta idea al entender la cultura como popular, sin desvirtuar su hondo sentido humano y potenciando su difusión, pues sólo así se despertaría la conciencia del pueblo, al enseñar lo que no se sabe, luchando contra los principios que concebían la cultura como un privilegio de clase, empleado para la perpetuación de la opresión.

La Edad de Plata de la cultura española se vio empañada por el alzamiento nacional, que invocaba ideas fascistas y totalitarias que ponían en peligro la convivencia democrática. Por ello los intelectuales españoles pretendieron unirse en un frente común, para la defensa de sus propios derechos. De ahí surgió la Alianza de Intelectuales Antifascistas (en adelante AIA), que aglutinaba a integrantes europeos reunidos en el I Congreso Internacional de Escritores en defensa de la cultura, presidido por André Gide en París, del 21 al 25 de junio de 1935, vinculándolos entre sí frente al enemigo común: el fascismo.

La significación política y cultural de este primer Congreso, fue asumida en España por dos revistas: *Nueva Cultura* y *Gaceta del Arte*. *Nueva Cultura*²⁷, había sido fundada por iniciativa de un grupo de artistas comunistas valencianos, al frente de los cuales se situaba el cartelista Josep Renau²⁸. Éste, realizó una importante labor como director de la revista durante su primera etapa (enero 1935-julio 1936), encargándose de la maquetación, redacción de editorial, escritos o ilustraciones. Tal y como ha

²⁷ Véase: AZNAR SOLER, Manuel. "La revista Nueva Cultura y la construcción del Frente Popular cultural de la revolución española (1935-1937)" en *Faxdoc 26/2007*, Faximil Edicions, 2007, <http://issuu.com/faximil/docs/2007-faxdoc-26>, [consultado el 22/05/2015].

²⁸ Sobre el compromiso con la cultura de Renau, y su trayectoria artística, véanse: BRIHUEGA, Jaime (comisario). *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura*, [cat. exp.], Valencia, SECC, Universitat de València, 2009, y CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.

manifestado Manuel Aznar Soler²⁹, Renau se apoyó, como antecedentes de la publicación, la creación, a finales de 1932, de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios de Valencia (UEAP), como primera filial española de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios de París (AEAR). Con ello, Renau pretendía que la publicación fuese la expresión en España del Congreso Internacional de París para la Defensa de la Cultura. En este sentido, hay que recordar, que este hecho tuvo su correspondencia en el escenario madrileño en la revista *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti.

La AIA para la Defensa de la Cultura se creó auspiciada por el triunfo de las elecciones de febrero de 1936 por parte del Frente Popular. En un principio estaba conformada por las mentes más radicales, hasta que con el estallido de la Guerra Civil, se produjo una reacción automática que hizo aumentar el número de escritores y artistas inscritos. A pesar de las diferencias en las posturas políticas del organismo, ello no indicaba sino el deseo de ampliar la representatividad con la que nació la AIA, y su pretensión de ser vínculo de unión entre todos los intelectuales españoles adheridos a la causa republicana, lo que quedó latente a través del Manifiesto³⁰ de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura.

Las actividades de la Alianza de Intelectuales Antifascistas se organizaron a través de varias secciones: literatura, artes plásticas, teatro, música, bibliotecas y pedagogía. Por la sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, emplazada en el palacio de Heredia Spínola, pasaron la totalidad de escritores extranjeros que vinieron a España para testimoniar su solidaridad con la causa popular. Y fue a través de los mítines y publicaciones donde se reveló la actitud combativa intelectual contra el fascismo.

Una de estas acciones fue el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, inaugurado en julio de 1937 en Valencia, aunque tuvo presencia en Madrid, Barcelona y París a través de diversas sesiones, centrado principalmente en la literatura, pero en el que también se trataron temas vinculados con la cultura española del momento, como un claro acto de propaganda. En esta ocasión, se decidió que el marco de celebración debía ser España debido a la dramática situación que atravesaba el país. Para la organización del mismo, se contó con la colaboración del Ministerio de Instrucción Pública muy afín a las actividades de la AIA. El Congreso se inauguró oficialmente en el Ayuntamiento de Valencia el 4 de julio de 1937, aunque ya el día anterior había tenido lugar la recepción de los delegados y la representación de *Mariana Pineda* de Lorca, a cargo de Manuel Altolaguirre. El Congreso contó con la presencia de importantes intelectuales españoles, y también varios artistas como Miguel Prieto, Arturo Souto o Ramón Gaya. Los días 4 y 5 de julio tuvieron lugar las sesiones en Valencia, a las que le siguieron las de los días 6, 7 y 8 en Madrid. Mientras que el 9 y 10 del mismo mes, el Congreso regresó a Valencia, para continuar en Barcelona el 11 y el 12. Las últimas dos sesiones acontecieron en París, clausurándose

²⁹ AZNAR SOLER, Manuel. *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 369-370.

³⁰ El manifiesto se publicó en *La Voz Diario independiente de la noche*, año XVII, nº 4.854, Madrid, 30 de julio de 1936, p. 3. Véase Anexo II, p. 449.

el 17 de julio.³¹ Fundamentalmente, el programa aludía a la lucha por la libertad, la defensa del pueblo y de la dignidad como sinónimo de la defensa de la cultura, la condena del fascismo y la expresión de su barbarie.

Otra de las intensas actividades combativas de la AIA la conformaba la publicación *El Mono Azul*, hoja semanal de la Alianza, que nació en agosto de 1936. En ella participaron Rafael Alberti, José Bergamín, Rafael Dieste, Ramón J. Sender, Ramón Gaya y M^a Teresa León entre otros intelectuales. A través de ella los escritores y artistas se identificaban con la causa del pueblo, aunque esta consigna ya había quedado latente a través del manifiesto fundacional de la AIA, aparecido el mismo mes del levantamiento militar, en julio de 1936.

Durante ese mismo mes apareció publicado en el periódico ABC un breve texto, que demostraba el compromiso y la lucha de la AIA en favor de las libertades populares:

“Los firmantes declaramos que, ante la contienda que se está ventilando en España, estamos al lado del Gobierno de la República y del pueblo, que con heroísmo ejemplar lucha por sus libertades”³².

Este texto estaba firmado por Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Gregorio Marañón, Teófilo Hernando, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Pittaluga, Juan de la Encina, Gonzalo R. Lafora, Pío del Río Ortega, Antonio Marichalar y José Ortega y Gasset. Con ello, se vinculaba la cultura a un movimiento popular de liberación de las clases más oprimidas de la sociedad, ejerciendo una función unificadora de la vida, al dar forma a un nuevo humanismo de carácter revolucionario y socialista, muy alejado de la concepción tradicional del intelectual de carácter individualista y aristocrático.

A B C. VIERNES 31 DE JULIO DE 1936. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 30.		
<p>organizarse en igual sentido puede pedirnos datos a las mismas señas, indicándonos por qué central sindical están controladas sus asociaciones respectivas.</p> <p>¡Camaradas, que no falte vuestra adhesión en estos momentos!</p> <p>Los batallones «Octubre» y «Largo Caballero»</p> <p>La Inspección general de las Milicias ha determinado, en uso de sus atribuciones, constituir oficialmente dos batallones de Juventudes Socialistas Unificadas, que llevarán los números 11 y 12 y las denominaciones respectivas de «Octubre» y «Largo Caba-</p>	<p>pañeras del Frente Popular, nueva Junta directiva, que constituyen las colegiadas siguientes:</p> <p>Presidenta, Lutgarda Sánchez; vicepresidente, Dolores Márquez; secretaria general, Pilar Pérez Ramos; secretaria de actas, Carmen Morales; tesorera, Rosa Mora; contadora, Marina Sarrión; vocales, Remedios Rincón, Purificación de Lafuente, Adelina Buljejos, África Biencinto y Felicidad Sáez.</p> <p>Al propio tiempo se hace público que continúa facilitándose a las colegiadas el brazalete distintivo de la profesión.</p>	<p>Adhesión de intelectuales</p> <p>Se ha facilitado la siguiente nota:</p> <p>“Los firmantes declaramos que, ante la contienda que se está ventilando en España, estamos al lado del Gobierno de la República y del pueblo, que con heroísmo ejemplar lucha por sus libertades.—Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Gregorio Marañón, Teófilo Hernando, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Pittaluga, Juan de la Encina, Gonzalo R. Lafora, Pío del Río Ortega, Antonio Marichalar y José Ortega y Gasset.”</p>

“Adhesión de Intelectuales”, publicado en ABC, Madrid, 31 de julio de 1936, p. 30.

³¹ Sobre la AIA y el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas véanse: AZNAR SOLER, Manuel. *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana. El II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. 2, Barcelona, Laia, 1978; AZNAR SOLER, Manuel y SCHNEIDER, Luis Mario. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Ponencias, documentos, testimonios*, vol. 3, Barcelona, Laia, 1979.

³² “Adhesión de intelectuales” en ABC, Madrid, 31 de julio de 1936, p. 30.

Nada más producirse el golpe, el gobierno de la República aplicó medidas urgentes para la protección del patrimonio histórico-artístico: la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico³³. El desarrollo de estas medidas legislativas, para la preservación del patrimonio en tiempos de guerra, correspondió a Ricardo de Orueta, por entonces Director General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública. A partir de septiembre de 1936, ocupó este cargo el joven artista Josep Renau, por su actitud comprometida y su visión promocional de las actuaciones artístico-culturales. Renau, continuó con la misión de velar por el patrimonio del país, a través de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, cuyo presidente fue Timoteo Pérez Rubio, y en la que se implicaron figuras como José Bergamín, Rafael Alberti, María Teresa León o José Lino Vaamonde. Así pues, era significativo observar cómo muchos artistas plásticos figuraban al frente de organismos, acciones y empresas públicas de carácter artístico-cultural.

El énfasis por parte de los intelectuales en la difusión de la cultura y en el esfuerzo pedagógico de educar a las clases más humildes, llevó a la creación de Institutos Obreros, Escuelas de Adultos y las Milicias de la Cultura. Este último cuerpo surgió con objeto de facilitar la enseñanza básica a las tropas y erradicar así el analfabetismo existente, labor que muchos docentes y artistas desempeñaron. Aspecto éste que no es de extrañar, si tenemos en cuenta que muchos de los intelectuales implicados en la causa republicana y luego avocados al exilio, habían pertenecido a la Institución Libre de Enseñanza, a la Junta para Ampliación de Estudios, a la Residencia de Estudiantes o al Instituto-Escuela, todas ellas instituciones democráticas y progresistas.

Con todo, las iniciativas culturales se sucedían sin descanso en todos los rincones de la España republicana. Muchos artistas se lanzaron a una vorágine de creatividad para responder a las crecientes necesidades de la propaganda política y difusión internacional de lo que ocurría en España. Entre las manifestaciones artísticas, los carteles y los fotomontajes adquirieron un protagonismo indiscutible, encargados de transmitir una idea: mantener alta la moral de las tropas a la par que le conferían un sentido pedagógico, movilizador de las conciencias y voluntades, una herramienta más para conseguir la victoria de la guerra. Uno de los artistas pioneros introductor del fotomontaje político fue el propio Renau³⁴ que, primero como Director General de Bellas Artes y, luego, como director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central, en contacto con la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado, relanzó su creatividad aplicada a la propaganda de guerra. El cartel como herramienta política y social fue practicado por multitud de artistas en pro del bando republicano: Oliver, Bardasano, Juana Francisca, Ramón Gaya, Monleón,

³³ CABAÑAS BRAVO, Miguel. "La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau" en COLORADO, Arturo (ed.). *Patrimonio, guerra civil y postguerra. Congreso internacional*, vol. 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 31-49.

³⁴ La reorganización ministerial del gobierno de Negrín en abril de 1938, trajo consigo la salida de los comunistas del Ministerio de Instrucción Pública, lo que llevó a la dimisión de Renau en su puesto de Director General de Bellas Artes. Pasó a ser nombrado director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central. Sobre la figura de Renau véase: CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.

Goñi, Luis Bagaría, Ramón Puyol, Josep Renau, Subirats o Manuela Ballester, entre otros muchos.

Pronto empezaron a aflorar los anónimos dibujantes aficionados, que convivieron con los profesionales en la ardua tarea propagandística de llenar con ilustraciones las publicaciones que circulaban por las trincheras republicanas españolas; por lo que, para diferenciarse de los diletantes, llegaron a agruparse como colectivo, creando un Sindicato de Dibujantes Profesionales (SDP). La mayoría de sus integrantes estaban inscritos en la CNT o en la socialista UGT. De claras filiaciones políticas, muchos de ellos recogieron estratos de la estética soviética de vanguardia para sus carteles, que era el medio que más primaba entre sus creaciones. Muchas de estas características, que definieron las obras de estos ilustradores, y que estaban encaminadas a defender la legitimidad de la II República, se encuentran también en los trabajos de la mayor parte de artistas exiliados. Son bien conocidas sus labores en los diferentes medios de guerra, quedando identificadas con sus iniciales, apellidos, nombre completo y, en algunas ocasiones, a través de pseudónimos. La descomunal producción gráfica de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) vino, principalmente, de la mano de los integrantes de *La Gallofa*³⁵, con José Bardasano a la cabeza.

La imagen más representativa del arte contemporáneo español y las experimentaciones sufridas durante la contienda, se materializaron en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, proyectado por los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert. El Pabellón se caracterizaba por los tintes propagandísticos de la República, para llamar la atención internacional de lo que estaba sucediendo en España durante la guerra. Así, se presentaron obras que, por una parte, visibilizaban la trayectoria de las vanguardias en España, que habían cristalizado durante los años 30 y, por otra, representaban la crueldad de la guerra por medio de imágenes y fotomontajes explícitos del conflicto bélico, realizados ex profeso para la muestra. Su repercusión y simbología se vieron multiplicadas por la presencia de obras de algunos de los artistas españoles más internacionales: Picasso, Miró y Julio González, así como del norteamericano Alexander Calder. El Pabellón albergó uno de los hitos artísticos más significativos e ilustrativos de ese momento histórico español: el *Guernica* de Pablo Picasso. El realismo social, crítico y político de gran expresión visual, polarizó gran parte de las obras de los participantes como Alberto Sánchez, Renau, Horacio Ferrer, Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Miguel Prieto y Ramón Puyol, entre otros, condicionados por las dramáticas circunstancias que se estaban viviendo en España. En plena Guerra Civil se logró la inauguración del edificio, que representaba el esfuerzo del pueblo español por mostrar al mundo su compleja realidad, a través de una muestra de comprometidas producciones culturales.

³⁵ *La Gallofa*, fue el nombre del taller de Propaganda de la Sección de Artes Plásticas de las JSU (Juventudes Socialistas Unificadas). Fue fundado y dirigido por Bardasano con apoyo de su compañera Juana Francisca Rubio. Miembros destacados de *La Gallofa* fueron Antonio Cervigón, José Amérigo, Salazar, Irañeta, Huguet, Iglesias, Rueda, Arribas, Moisés Rojas, Antonio Orbegozo, Juana Francisca, entre otros. Todos ellos, llevaron a cabo una descomunal producción cartelística para el Gobierno Republicano durante la Guerra Civil.

Con el fin de la Guerra Civil este arte de vanguardia español también se exilió junto con sus creadores. Los artistas que emigraron se adhirieron entonces a corrientes internacionales, permaneciendo ignorados en su tierra natal. A todos ellos les unía un sentimiento en común: el rechazo del nuevo régimen autoritario impuesto por el desenlace del conflicto armado. De este modo, los artistas plásticos españoles iniciaron una diáspora que les llevó hacia dos direcciones fundamentales: Francia y los países latinoamericanos, siendo México una de las naciones que acogería a la mayor parte de creadores. A ellos, es preciso añadir también la URRS. París ya venía albergando desde hacía tiempo a artistas españoles, por ser el núcleo cultural europeo donde se daban cita los movimientos de vanguardia, además de constituir una salida natural cercana. Muchos se quedaron en la capital francesa integrándose con los artistas españoles de la Escuela de París y haciendo causa común con ellos. Otros, optaron por la alternativa de los territorios latinos de ultramar, que les aportarían unas coincidencias culturales que les ayudarían a mantener su identidad hispánica, pero antes de embarcar con destino a ellos, muchos tuvieron que pasar temporadas provisionales en campos de concentración a las puertas de la II Guerra Mundial.

1.3. Cómo se produjo el exilio.

La salida de España debió ser muy dura y las escenas de aquella huida quedaron grabadas en la mente de un gran número de artistas. La vía de escape principal del país la constituyó la permeable frontera hispano-francesa de los Pirineos, por ser la salida natural y más cercana y, por ello, el destino de la mayor parte de los inmigrantes refugiados desembocaría en campos de concentración franceses, como Argelès-Sur-Mer, Saint-Cyprien, Arlés, Boulou, Barcarés, Gurs, Setfonds, Bram, Le Vernet o Agde. Allí, las condiciones de vida fueron extremadamente duras y difíciles, máxime en la antesala del conflicto bélico internacional. Por poner un ejemplo³⁶, el campo de Argelès-Sur-Mer era una enorme extensión de arena dónde imperaban el frío del invierno, la intemperie, el hambre y las enfermedades. Aunque en menor medida, las costas levantinas fueron otro núcleo de evacuación desde cuyos puertos partieron refugiados con destino a Marsella o a puntos situados en el norte de África.

Pronto, los refugiados españoles comenzaron a constituir un problema humano y económico para Francia, así que las autoridades galas comenzaron a buscar países que estuvieran dispuestos a acoger cuantos exiliados fuera posible. Los campos de concentración no podían ser más que una situación transitoria y, frente a ellos, el gobierno francés planteó varias posibilidades: la repatriación, la re-emigración y conservar una minoría de españoles, ya no como refugiados sino como trabajadores. Con el deseo de abandonar las alambradas, muchos se acogieron al asilo de otros países acudiendo a embajadas, principalmente de naciones latinoamericanas, como alternativa para partir hacia estos territorios en busca de un mejor destino. Algunos, incluso, enrolados en unidades militares, participaron en la Resistencia Francesa contra los nazis. Muchos de los que caían en manos de las autoridades alemanes eran destinados a trabajar en la Organización Todt³⁷, sometidos a un régimen de estricta disciplina y obligados a vivir en campos de concentración, aunque otros fueron llevados a campos de exterminio alemanes, sobre todo Mauthausen, pero también Dachau, con un triste final. Los que no contaban con un historial de militancia que les hiciera temer las represalias del gobierno franquista, optaron por la repatriación (como los soldados que habían sido reclutados a última hora por parte del bando republicano), debido a las malas condiciones de vida que se presentaban en el exilio.

México, República Dominicana y Chile aceptaron recibir contingentes de refugiados españoles bajo la condición común de que éstos asumiesen la financiación de su traslado y contasen con recursos suficientes durante los primeros meses de

³⁶ PLA BRUGAT, Dolores. "1939" en CANAL, Jordi (ed.). *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España: siglos XV-XX*, Madrid, Sílex, 2007, p. 243.

³⁷ Fundada por Fritz Todt, esta organización, dependiente del Ministerio del Armamento de la Alemania nazi, se ocupaba de proyectos de ingeniería civil y militar. Algunos refugiados españoles trabajaron para ésta forzosamente, pero se opusieron al régimen de esclavitud al que eran sometidos. El castigo por este tipo de actitudes, normalmente, era el envío a los campos de exterminio de Alemania, pero los refugiados españoles de la Organización Todt tuvieron mayor suerte y fueron conducidos a las islas inglesas del Canal de la Mancha (Jersey y Guernsey) ocupadas por los nazis, donde sus posibilidades de supervivencia eran mayores que en Mauthausen o Dachau. RUBIO, Javier. *La emigración de la Guerra Civil de 1936-1939*, vol. I, Madrid, Editorial San Martín, 1977, p. 403-404.

estancia. Este hecho pudo llevarse a cabo gracias a dos organizaciones republicanas creadas a tal efecto: SERE y JARE.

Para poder facilitar la marcha de los exiliados hacia Latinoamérica, el gobierno de la República creó dos organismos encargados de administrar los recursos económicos: el Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles (SERE), y la Junta de Ayuda a los Republicanos Españoles (JARE). Al mismo tiempo, a instancias de la Delegación de la Junta de Relaciones Culturales de la Embajada Española en París, se constituyó, el 13 de marzo de 1939, la Junta de Cultura Española³⁸ siendo decisiva a la hora de canalizar la emigración artística y cultural española hacia tierras latinoamericanas. La Junta de Cultura Española se coordinó con el SERE para obtener los fondos necesarios para organizar los traslados. El SERE y la JARE se encargaron de preparar la instalación y proporcionar medios elementales, no sólo a través del pago de pasajes sino también de subsidios.

El SERE fue el primer organismo en entrar en funcionamiento. Fue creado por Juan Negrín, presidente del gobierno de la II República desde 1937 hasta 1945, ya en el exilio, con fondos colocados en el exterior para el uso del auxilio de los refugiados. Funcionó como institución al servicio de la emigración hasta principios de 1940, al verse clausuradas sus instalaciones en París por las medidas represivas del gobierno de Daladier hacia los comunistas españoles, cesando legalmente sus actividades poco tiempo después, en la primavera de 1940³⁹, coincidiendo con la caída de la capital francesa ante los nazis. A partir de entonces comenzó a operar la JARE. Este organismo se creó con los recursos que habían llegado a México en el yate Vita en marzo de 1939, destinados al doctor José Puche, al frente del Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles (CTARE), legación del SERE en este país. Al no encontrarse Puche en México a la llegada del yate, se hizo cargo del mismo el exministro socialista Indalecio Prieto, que, con el aval del presidente mexicano Lázaro Cárdenas, se dirigió a la Diputación Permanente para que se ocupase de los fondos, acordando finalmente la creación de la JARE y a Prieto como su responsable. Con la existencia de dos organismos de ayuda al refugiado, se intensificó la división del exilio⁴⁰, la misma que se había gestado durante la Guerra Civil española.

En un primer momento, la inmigración española se llevó a cabo de acuerdo con el SERE, con oficina radicada en París. El Gobierno de la República en el exilio, se encargaba de evacuar a los refugiados españoles hacia países donde pudieran reconstruir sus vidas sin temor a las represalias del régimen franquista.

³⁸ La Junta de Cultura Española estaba presidida por Bergamín, Josep Carner y Juan Larrea, entre otros nombres que actuaban como vocales, siendo su secretario Eugenio Imaz. Todos ellos representaban las artes, ciencias y letras españolas en el destierro. El propósito principal de la Junta fue la ayuda a los intelectuales y creadores españoles a través de medios que les permitieran sobrevivir al conflicto armado español, bien de carácter económico o gestiones que les proporcionasen facilidades para desempeñar sus labores en los distintos países de acogida. Gracias a la creación, por medio de esta Junta, de diversos Comités de Ayuda se pudo procurar la colocación de muchos intelectuales españoles.

³⁹ RUBIO, Javier. *La emigración de la Guerra Civil de 1936-1939*, vol. I, Madrid, Editorial San Martín, 1977, pp. 138-139.

⁴⁰ PLA BRUGAT. Op. Cit., 2007, p. 244.

De manera paralela al SERE y a la JARE, para poder atender a las necesidades del exilio español, se crearon una serie de organismos y asociaciones de solidaridad de ámbito internacional, ligados a algún partido político, organismo o, incluso, de carácter independiente. Sus actividades eran principalmente de tipo humanitario y para recaudar fondos para los refugiados españoles, aunque en muchos casos, el presupuesto con el que contaban era muy reducido. Así, en 1936 se creó el Comité de Acogida a los Niños de España, bajo el patrocinio de la CGT y la Liga Francesa para la Defensa de los Derechos del Hombre; un año después, las asociaciones cuáqueras norteamericanas, de Gran Bretaña y Suiza se unieron para la creación de la Comisión Internacional para la Ayuda a los Refugiados Infantiles de España. Fuera ya de organismos dedicados a los niños refugiados, en 1936, con sede en París se formó el Comité Internacional de Coordinación y de Información para la Ayuda a la España Republicana (CICIAER); por la misma fecha surgió la Federación de Organismos de Ayuda a los Republicanos Españoles (FOARE), que colaboró con el SERE en las emigraciones americanas; en Gran Bretaña surgió el Comité Nacional para Ayuda a España, presidido por la Duquesa de Atholl, que intervino en favor de los niños vascos refugiados en este país y financió el flete de la primera expedición importante de refugiados españoles hacia México; con independencia a las asociaciones cuáqueras, ya mencionadas, durante la Guerra Civil se creó el Comité Norteamericano de Ayuda a la Democracia Española, posteriormente denominado Campaña de Ayuda a los Refugiados Españoles. Organizó, fundamentalmente, actividades de tipo político, como la Convención de Ayuda a los Refugiados Españoles celebrada en México en febrero de 1940; en julio de 1945 se creó la Oficina Central para Refugiados Españoles, de la que era responsable el Comité Intergubernamental para los Refugiados (CIR) y que contribuyó al asentamiento de algunos en países como Argentina, tras la II Guerra Mundial.

Entre los organismos de carácter benéfico y filantrópico destacó la atención prestada por el Comité Internacional de la Cruz Roja a los expatriados españoles. Cuando estos organismos de ayuda agotaron sus fondos, desaparecieron y, con ellos, la militancia de muchos exiliados fue perdiendo fuerza o, por lo menos, dejó de desempeñar un papel importante en sus vidas.

Durante la Guerra Civil española, México se había opuesto a la política de “no intervención” de la Sociedad de Naciones, ya que consideraba un deber internacional apoyar al gobierno legítimo de la República, que había sido elegido democráticamente. Por ello, finalizada la contienda, el país azteca elaboró una política de acogida y hospitalidad para los refugiados españoles, en la medida en que sus posibilidades económicas lo permitían. El pintor Fernando Gamboa, junto con el embajador de México en Francia, Narciso Bassols, fueron los principales ejecutores de la política del presidente Cárdenas, para ayudar y conceder la nacionalidad mexicana a todos aquellos españoles que lo solicitasen. Ello propició que algunos políticos mexicanos se opusiesen a la entrada masiva de expatriados españoles, debido a su cuantía, a lo que el presidente mexicano, Lázaro Cárdenas, respondió con la confirmación tajante de que había que acoger a todos aquellos que hubiesen traspasado la frontera española, pues habían luchado en su país a favor de un gobierno legalmente constituido. Como prueba del auxilio mexicano, ya en 1937, el país había acogido a unos 500 niños —los

conocidos como “Niños de Morelia”, por ser éste el lugar dónde se asentaron— para alejarlos del peligro del conflicto. Igualmente, México apoyó al régimen republicano mediante el envío de armas y la venta de petróleo, además de su defensa en foros internacionales. Ante esta situación, no es de extrañar que, en una primera fase, el gobierno de la República en el exilio fijase su capital en México⁴¹; por su parte, este país nunca establecería relaciones diplomáticas con el gobierno de Franco. Se encuentra entonces una correspondencia entre los objetivos e ideales de la República Española y los de la Revolución Mexicana, generando que muchos exiliados se adhiriesen con entusiasmo a la política progresista del Estado mexicano. Pero al mismo tiempo no dejaba de producir cierta intranquilidad, entre algunos sectores del país, la posible actuación de los refugiados españoles en la vida política mexicana⁴². En cualquier caso, a través de la ayuda económica prestada por el SERE para la consecución de pasajes, se pudieron organizar expediciones colectivas hacia México en barcos como el *Sinaia* (1.599 exiliados), *El Flandre* (312 exiliados), el *Mexique* (2.067 exiliados) o el *Ipanema* (900 exiliados)⁴³.

Los organismos de ayuda en México contribuyeron a la creación de diversas instituciones, que facilitasen los primeros pasos de los exiliados en el país. Entre ellas destacaron las educativas, como la Academia Hispano Mexicana, el Instituto Luis Vives o el Colegio Madrid. Pero también el Estado mexicano promovió la acogida de los exiliados españoles en el país a través de la creación de entes como la Casa de España.

Aun así, no sólo encontramos conexión y cierta empatía de los valores hispanos en México, sino que tal situación también se produjo en otros países Latinoamericanos receptores de exiliados. Esta nueva conciencia intelectual de los valores y la cultura española se llevó a cabo a través de las aportaciones literarias, artísticas y científicas de los refugiados, suponiendo un enriquecimiento cultural de los países en los que se establecieron, difundiendo así el elevado nivel intelectual que se había alcanzado durante la Edad de Plata y la II República en nuestro país. Al mismo tiempo, los exiliados se impregnaban de todo lo americano, produciéndose un verdadero mestizaje intelectual que trajo como consecuencia un nuevo esplendor cultural de los países Iberoamericanos.

Después de México, en un principio, República Dominicana fue el otro país latinoamericano que comenzó admitiendo a un mayor número de exiliados. En este sentido, el interés del dictador de la República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo, por acoger refugiados republicanos se dejó sentir desde 1938. Éste se había entrevistado con el embajador español de la República en Washington, Fernando de los Ríos, quien había viajado a Santo Domingo para acordar los términos de la llegada.

⁴¹ En 1945, al término de la II Guerra Mundial, el gobierno de la II República española fue reconstruido en México. A principios de 1946, este Gobierno en el exilio, trasladó el centro de gravedad de la vida política, de México a París.

⁴² AMENDOLLA. “La conquista de México en 1939” en *Hoy*, México D.F., p. 34, reproducido en RUBIO. Op. Cit., vol. I, 1977, p. 193.

⁴³ Cifras ofrecidas por CASTILLO, José del y GARCÍA ARÉVALO, Manuel. “La emigración republicana española: aportes a la República Dominicana” en ROSARIO FERNÁNDEZ, Reina C. (coord.). *El exilio republicano español en la sociedad dominicana*, Santo Domingo, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación, Academia Dominicana de la Historia, 2010, p. 240.

Los fondos de la migración procederían de Europa y se emplearían para comprar tierras pertenecientes al gobierno dominicano o al propio Trujillo, con la finalidad de convertirlas en colonias agrícolas. Este acuerdo tomó forma en el Comité Intergubernamental de Evian, el 6 de julio de 1938, donde la República Dominicana estuvo representada por Virgilio Trujillo, Ministro en París, y dos diplomáticos que estudiaron las posibles soluciones para los refugiados políticos que huían de la dictadura nazi. Los representantes del gobierno dominicano afirmaron que la República Dominicana podía recibir de 50.000 a 100.000 refugiados para establecerse en la isla, desempeñando trabajos vinculados a la industria, comercio, pero, sobre todo, labores agrícolas, siempre y cuando el país no tuviese que asumir los costes económicos de esta emigración. Sin embargo, los grandes beneficiarios de esta oferta serían los exiliados de la Guerra Civil Española.

El acuerdo entre los representantes del gobierno dominicano en París y el SERE, se fijó en que la institución española asumiese el traslado en barco de cada exiliado y entregara 50 dólares por persona, al mes de arribar a la isla, además de participar en la financiación de las colonias agrícolas, en las que se asentaron los integrantes de estas expediciones, compuestas, en su mayoría, por profesionales liberales y no por agricultores, tal y como demandaban las autoridades dominicanas. Este aspecto, sumado a la dura adaptabilidad al clima del trópico, derivó en que estas colonias no llegaran a afianzarse. Así lo atestiguó Jesús de Galíndez al comentar lo siguiente:

“[...] Lo que yo no esperaba entonces es que tras mí cayeran en la República Dominicana entre 4.000 y 5.000 refugiados más, disfrazados como agricultores; agricultores cuyas verdaderas profesiones variaban desde generales regulares del ejército y catedráticos universitarios hasta mecánicos y pescadores; naturalmente las colonias agrícolas fueron un fracaso, y poco a poco la mayoría se dispersó hacia otros rumbos”⁴⁴.

Los recién llegados a la República Dominicana desconocían la verdadera naturaleza de su régimen político, un régimen opuesto a sus convicciones y con el que tuvieron que convivir durante su estancia en la isla. La pedagoga exiliada Guillermina Medrano, relató su llegada al país, de manera fortuita, y los pormenores de encontrarse con una dictadura que limitó la actividad de los intelectuales refugiados.

“De Puerto Plata, lugar de nuestra llegada, decidimos ir a la capital entonces llamada Ciudad Trujillo, nombre del dictador que dirigía los destinos de la República Dominicana y del cual no sabíamos absolutamente nada. [...] Dirigía el país con mano de hierro y acababa con sus enemigos con métodos comunes a todos los dictadores. Era, sin embargo, «generoso» dejando entrar en el país a españoles refugiados y a muchos judíos que encontraron allí su primer escalón para abrir camino a otros países. Se decía que el interés de Trujillo era dar sensación de libertad y agradar al gobierno del presidente Roosevelt, además de ayudar a «blanquear la raza»”⁴⁵.

⁴⁴ CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio (comp.). *Jesús de Galíndez. Escritos desde Santo Domingo y artículos contra el régimen de Trujillo en el exterior*, Santo Domingo, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación, 2010, p. 101.

⁴⁵ MEDRANO, Guillermina. “Rescatando el pasado” en MEDRANO, Guillermina (coord.), *Nuevas raíces: testimonios de mujeres españolas en el exilio*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1993, pp. 311-312.

Por tanto, en realidad, la política del estado dominicano no fue favorable al asentamiento del exilio español en el país. Lejos de basarse en razones humanitarias y más allá de incentivar la producción agropecuaria en terrenos baldíos ubicados en diferentes zonas del territorio, la inmigración política dominicana más bien respondía a objetivos demográficos, reforzando la presencia de la cultura hispánica en el país pero desde una óptica negativa, ya que el deseo del dictador Trujillo de “blanquear la raza” le llevó a promover el mestizaje entre los españoles y el elemento criollo, para frenar la creciente influencia haitiana en la composición étnica del pueblo dominicano. Además, se pretendía una modernización social del país y, sobre todo, el interés del dictador por mejorar su dañada imagen pública ante la política y la diplomacia internacional, en particular EE.UU., debido a su actuación genocida sobre los nacionales haitianos residentes en el país.

El 7 de noviembre de 1939, exiliados españoles embarcaron en Saint-Nazaire a bordo del *Flandre*, en el primer viaje a la República Dominicana, que contaba con escasa infraestructura para su acogida. No obstante, muchas personalidades procedentes de esta expedición se quedaron en la isla y el gobierno de Rafael Leónidas Trujillo aceptó la llegada de exiliados, debido a la generosa cantidad de dólares que se embolsaba por cada uno de ellos. A pesar de esto, no se llevó a cabo ninguna política de mejora de su situación en la isla ni se procuró su bienestar, hecho éste que distaba mucho de la actitud adoptada por México frente al exilio español. Entre los que recalaron en la República Dominicana el 7 de noviembre de 1939, se encontraba Vicente Llorens, figura esencial del exilio en la isla, que narró el trayecto a bordo del *Flandre*:

“El 25 de octubre embarcamos en Saint-Nazaire a bordo del *Flandre* viejo trasatlántico francés que habían pintarrajeado externamente para despistar en lo posible a los submarinos alemanes. Salimos de madrugada y durante un par de días uno o dos hidroplanos franceses volaron protectoramente a nuestro alrededor. El buque, con la excepción del obispo de La Martinica y de algún que otro funcionario destinado a aquella isla, lo ocupábamos cerca de 300 refugiados españoles. Unos pocos habían tenido medios para viajar en segunda clase; la gran mayoría íbamos en tercera, o como se llamara la clase inferior. Hacia el segundo día de navegación divisamos a lo lejos las costas de España. ¿Volveríamos a verlas otra vez? Creo que entonces la impresión de la mayoría de nosotros era que nos despedíamos de Europa para siempre. [...] Se formaban grupos y tertulias entre viejos amigos y viejos conocidos. La camaradería en el destierro es menos fácil que entre compañeros de armas. La precede cierta suspicacia. ¿Quién será éste? Pero al cabo el incierto destino común unifica. [...] El buque había navegado siempre torciendo rumbo a uno y otro lado, en línea sinuosa, para evitar el peligro. Pero bien sabíamos que aquella era pobre defensa. Nada pasó entonces, por fortuna para nosotros, pero no transcurrieron muchos meses sin que los submarinos alemanes echaran a pique al viejo *Flandre*. La llegada una mañana al puerto de Saint Thomas en las Islas Vírgenes, dónde paramos unas horas sin desembarcar, fue nuestro primer contacto con tierras americanas. [...] Bordeamos de noche la costa sur de Puerto Rico y a la mañana siguiente empezamos a divisar la isla de Santo Domingo. Pronto tuvimos frente a nosotros la pequeña capital de la República, ignominiosamente llamada entonces Ciudad Trujillo. Estábamos a 7 de noviembre. La travesía había durado casi dos semanas”⁴⁶.

⁴⁶ LLORENS, Vicente. *Memorias de una emigración (Santo Domingo 1939-1945)*, Sevilla, Biblioteca del Exilio, [1975] 2006, pp. 89-91.

La llegada de los exiliados españoles a la República Dominicana estuvo organizada por el SERE, sin embargo, ya a mediados de 1940 el organismo de ayuda comenzó a quedarse sin fondos para sostener más expediciones. Desde este momento, la JARE asumió la responsabilidad sobre las condiciones en que se desarrollaron los refugiados que allí habían recalado.

Entre noviembre de 1939 y mayo de 1940, llegaron a la República Dominicana siete expediciones, organizadas por el SERE desde Francia. Es difícil establecer una cifra exacta de los refugiados que viajaban en cada uno de estos contingentes, y como consecuencia encontramos una falta de uniformidad en el número total de exiliados que se citan como llegados a la isla durante esta época. Clinton Harvey Gardiner explicó este hecho en razón “del desorden del tiempo de guerra y por la retención inadecuada de los registros por parte tanto del SERE como del gobierno dominicano”⁴⁷.

BARCO	EXILIADOS	FECHA DE LLEGADA
Varios barcos	128	Anterior a noviembre de 1939
<i>Flandre</i>	279	7 Noviembre 1939
<i>Cuba</i>	63	10 Noviembre 1939
<i>De la Salle</i>	770	19 Diciembre 1939
<i>Cuba</i>	509	11 Enero 1940
<i>De la Salle</i>	733	23 Febrero 1940
TOTAL:	2.482	

Relación de barcos con emigrados llegados a la República Dominicana hasta el 23 de febrero de 1940, elaborado por Juan Ruiz Olazarán, 17 de marzo de 1940. AFIP. Fondo República Dominicana.

En la misma línea, recabar datos verídicos o al menos aproximados de la relación de inmigrantes era una empresa difícil, ya que ningún organismo, empezando por la delegación del SERE, disponía de antecedentes completos que dieran como resultado un trabajo de estadística próximo a la realidad. Tal es así que, Juan Ruiz Olazarán, que se encontraba en la República Dominicana en los primeros meses de 1940, al ofrecer las sumas de cada una de las expediciones enviadas por el SERE hasta la fecha en una misiva⁴⁸ a Indalecio Prieto, bajo la fórmula de informe, explicaba la dificultad de establecer una relación de emigrados llegados a la isla, y que había podido realizar un compendio de los mismos gracias a la información facilitada por funcionarios de la *Compagnie Trasatlantique Française* o por información personal propia. Estas fuentes le permitieron elaborar el siguiente cuadro, cuyas cifras difieren con respecto a las investigaciones de autores posteriores, que analizaremos a continuación.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que los datos aportados por Ruiz Olazarán alcanzan hasta el 17 de marzo de 1940, y considera los viajes realizados de

⁴⁷ GARDINER, Clinton Harvey. *La Política de inmigración del dictador Trujillo. Estudio sobre la creación de una imagen humanitaria*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1979, p. 36.

⁴⁸ *Carta de Juan Ruiz Olazarán a Indalecio Prieto*. Ciudad Trujillo, 17 de marzo de 1940. Archivo de la Fundación Indalecio Prieto (en adelante, AFIP). Fondo República Dominicana, p. 4.

manera individual en diferentes barcos con anterioridad al primer flete, por lo que no podemos asumir como definitivo el número total de exiliados, al no incluirse las dos últimas expediciones organizadas a la República Dominicana. De hecho, Juan B. Alfonseca Giner de los Ríos se hace eco del número de refugiados que estimaron las autoridades dominicanas antes de la llegada del primer contingente importante (*Flandre*), estipulado en 400⁴⁹.

Varios autores han presentado unas estadísticas concretas sobre el número de emigrantes que llegaron a tierras dominicanas. Javier Rubio⁵⁰ precisó 3.132 traslados en estos siete viajes, a partir de los datos recabados en la prensa dominicana del momento, basándose en las aportaciones del *Listín Diario*, para los cuatro primeros viajes, y en *La Opinión*, para los tres últimos. Esta información contrasta con la ofrecida por Gardiner⁵¹, con un total de 3.003 refugiados, o Domingo Lilón⁵², que arroja distintas cifras en el número de embarques con una suma de 3.056. Mientras, Juan B. Alfonseca Giner de los Ríos⁵³, confeccionó un censo fundamentado en varias fuentes: informes del SERE, censos generales y reportes dominicanos específicos (como las cédulas de identidad expedidas por la Dirección de Migración en 1940, avisos de partida elaborados por la Secretaría de Interior y Policía en re-emigraciones posteriores y documentación de la JARE, con identificación detallada de cada uno de los pasajeros que recibieron ayudas para su evacuación). Como resultado, de la combinación de estos registros, constató en 2.955 el total de personas que llegaron a la isla dominicana en fletes, a lo que sumó los que lo hicieron de manera independiente, 973, que nada tenía que ver con la cifra de 400 personas estimada por las autoridades dominicanas. Con ello y estableciendo una cronología dilatada, Alfonseca, presentaba la cantidad final de 3.928 refugiados llegados a la República Dominicana entre diciembre de 1938 y principios de 1945, muy diferente a las cuantías de los numerosos informes burocráticos, contradictorios, con cuantías entre las 4.000 y 4.500 personas.

En relación al arribo general de exiliados españoles en la República Dominicana, además de los datos presentados, encontramos cálculos divergentes en otros autores. De este modo, Bernardo Vega⁵⁴ estimó en unas 3.000 personas el cómputo total, cifra compartida por Consuelo Naranjo Orovio⁵⁵, mientras que tres protagonistas de esta

⁴⁹ La llegada de estos primeros núcleos aislados pasó desapercibida para el grueso de la sociedad dominicana, siendo el arribo del *Flandre* a Santo Domingo el que produjo la primera impresión colectiva sobre el exilio español. ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS, Juan B. *El incidente del trasatlántico Cuba. Una historia del exilio republicano español en la sociedad dominicana 1938-1944*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación. Comisión Permanente de Efemérides Patrias, 2012, p. 77.

⁵⁰ RUBIO. Op. Cit., 1977, p. 190.

⁵¹ ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS, Juan B. "El exilio español en la República Dominicana, 1939-1945" en PLA BRUGAT, Dolores (coord.). *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, México, DGE Ediciones, 2007, p. 154.

⁵² LILÓN, Domingo. "Propaganda y política migratoria dominicana en la era Trujillo (1930-1961)" en *Historia y Comunicación Social*, nº 4, Madrid, UCM, 1999, p. 62.

⁵³ ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS. Op. Cit., 2012, pp. 108-112.

⁵⁴ VEGA, Bernardo. *La migración española de 1939 y los inicios del marxismo-leninismo en la República Dominicana*, Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1984, p. 93.

⁵⁵ ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS. Op. Cit., 2007, p. 136.

emigración Jesús de Galíndez⁵⁶, Vicente Llorens⁵⁷ y Javier Malagón⁵⁸ ofrecieron cálculos entre 4.000 y 5.000, y 5.000 y 6.000 este último. Es probable que en este baile de cifras, no se hayan contabilizado las llegadas individuales o en pequeños grupos familiares, al margen de los desembarcos. En cualquier caso a la luz de los datos y documentación ofrecida, podemos concluir que el número aproximado de refugiados españoles que se asilaron en la isla se situó en torno a los 3.000.

BARCO	EXILIADOS (Gardiner)	EXILIADOS (J. Rubio)	EXILIADOS (Alfonseca)	EXILIADOS (D. Lilón)	FECHA DE LLEGADA	PUERTO DE LLEGADA
<i>Flandre</i>	275	273	279	288	7 Nov. 1939	Santo Domingo
<i>Saint Dominique</i>	63	140	66	140	10 Nov. 1939	Puerto Plata
<i>De la Salle</i>	770	771	791	770	19 Dic. 1939	Santo Domingo
<i>Cuba</i>	547	457	505	547	11 Ene. 1940	Santo Domingo
<i>De la Salle</i>	734	900	729	734	27 Feb. 1940	Puerto Plata
<i>Cuba</i>	114	120	118	77	21 Abr. 1940	Puerto Plata
<i>De la Salle</i>	500	471	467	500 aprox.	15 May. 1940	Puerto Plata
Otros (indep.)			973			
TOTAL:	3.003	3.132	3.928	3.056		

Relación de barcos con el número de exiliados españoles que llegaron a la República Dominicana de acuerdo con datos proporcionados por Clinton H. Gardiner, Javier Rubio, Juan B. Alfonseca y Domingo Lilón.

Vicente Llorens, al hablar del gran número de refugiados que viajaron a Santo Domingo, dijo:

“Casi podría decirse, sin faltar gran cosa a la verdad, que los emigrados españoles en América nos dividimos en dos grupos: el de los que vivieron en otras partes y el de los que estuvimos algún tiempo en Santo Domingo.”⁵⁹

Ello viene a significar que en una primera instancia, muchos exiliados permanecieron durante un breve período de tiempo en Santo Domingo, como un primer punto de arribo, para partir luego a otros lugares de Suramérica al cabo de unos meses o, incluso, unos años. Huían de nuevo de una dictadura a la que tuvieron que acogerse debido a las escasas posibilidades de las que disponían, junto a las insuficientes oportunidades profesionales del país, pequeño, pobre y, sobre todo, con una dictadura que coaccionaba cualquier estímulo de libertad.

Hay que sumar estos factores a las dificultades que atravesaban los que se concentraban en las colonias agrícolas, en condiciones de insalubridad, carencia alimenticia y sin medios propios para cubrir las necesidades personales básicas. Ante esta problemática, fueron varios los que la denunciaron ante Indalecio Prieto,

⁵⁶ GALÍNDEZ, Jesús de. *La era de Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1956, p. 202.

⁵⁷ LLORENS. Op. Cit., 2006, p. 117.

⁵⁸ CASTILLO, GARCÍA ARÉVALO. Op. Cit., 2010, p. 240.

⁵⁹ LLORENS. Op. Cit., 2006, p. 80.

responsable de la JARE⁶⁰. De este modo, Ruiz Olazarán proponía al político socialista soluciones que pasasen por la inversión de fondos que propiciasen una mejora de los asentamientos agrícolas y sus infraestructuras, o el establecimiento de industrias que favoreciesen la ocupación de la casi totalidad de refugiados. También recomendaba la entrega de cinco dólares mensuales a los hacinados en las colonias agrícolas, para poder atender a esas necesidades básicas y, en caso de no resolver la situación, poder trasladarlos a otros países en los que poder hallar una ocupación vinculada con su profesión o, por lo menos, condiciones más favorables que permitiesen su adaptación⁶¹.

Este hecho, se fue produciendo poco a poco y de manera más intensa cuando las circunstancias del exilio republicano en la isla fueron agravándose. Por lo que la solución pasaba por salir hacia otros países, siempre y cuando al frente de la gestión de los traslados se designase a una persona solvente y comprometida que estudiase cada caso y su consiguiente historial, para evitar “personas indeseables y comunistas”⁶², contrarios al verdadero espíritu de la República, además de mantener un pago regular en los subsidios a mujeres y niños con la cantidad acordada de cinco dólares mensuales. Todos las ayudas y subsidios otorgados por la JARE se habían reducido hasta en un 40%, llevando a una angustiosa situación de miseria que obligaba a la aplicación de medidas urgentes y necesarias, tal y como reclamaba la “Comisión de Refugiados Españoles”⁶³, que recriminaba la falta de atención de la JARE en el país dominicano.

Sin duda alguna, todas estas aseveraciones, junto con la información proporcionada por Ramón Solar, causaron un gran impacto en Indalecio Prieto que se

⁶⁰ Aunque los embarques desde el continente europeo a la República Dominicana fueron financiados por el SERE, a partir de la quiebra de este organismo a mediados de 1940, se hizo cargo de los españoles instalados en la isla la JARE, que puso en marcha una serie de servicios para la atención de estos refugiados. Sobre la actuación de la JARE en la República Dominicana véase: HERRERÍN LÓPEZ, Ángel. “La ayuda a los republicanos españoles exiliados en Santo Domingo” en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Nº 63, México D.F., Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, septiembre-diciembre 2005, pp. 152-178. Y del mismo autor: HERRERÍN LÓPEZ, Ángel. “La JARE en la República Dominicana” en *III Congreso sobre el republicanismo en la historia de España. Los exilios en España, siglos XIX y XX*, vol. II, Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá Zamora, 2005, pp. 461-478.

⁶¹ Carta de Juan Ruiz Olazarán a Indalecio Prieto. Op. Cit., 17 de marzo de 1940, p. 1-4.

⁶² A través de un informe, Ramón Solar protestaba por la evacuación de la isla, con fondos de la JARE, de refugiados comunistas contrarios a filiaciones socialistas que buscaban el beneficio propio y la desacreditación republicana. Denunciaba que estos hechos se llevaban a cabo sin tener en cuenta la grave situación que estaban viviendo los republicanos españoles en República Dominicana, verdaderos destinatarios de los recursos de la JARE. *Informe que Ramón Solar presenta a las Comisiones Ejecutivas del PSOE, UGT y la Agrupación de Refugiados Socialistas “Pablo Iglesias”, todos residentes en México, sobre la situación de los refugiados españoles en la República Dominicana, principales causas que la motivan y propuesta de medidas que la puedan resolver totalmente o corregir en parte*. México D.F., 12 de marzo de 1941, AFIP. Fondo República Dominicana, p. 2.

⁶³ Esta Comisión protestaba ante la falta de subsidios, especialmente, a grupos desfavorecidos como enfermos, niños, mujeres, viudas..., poniendo al descubierto la situación de miseria de la emigración republicana que debía ser paliada. Asimismo, evidenciaba y rechazaba los criterios selectivos basados en preferencias políticas a la hora de organizar traslados hacia otros países. *Carta de la Comisión de Refugiados Españoles, firmada por F. Dorado Martín, Ramón Costa Jou y Antonio Ordovás, a los componentes de la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles*. Ciudad Trujillo, 16 de abril de 1942. AFIP. Fondo República Dominicana.

apresuró a escribir⁶⁴ a Max Henríquez Ureña, Enviado Extraordinario y Plenipotenciario de la República Dominicana, expresando su gratitud por el asilo a los refugiados españoles en la isla y desvinculado a la JARE de cualquier actividad política contraria al régimen de Trujillo, que estaba vigilante por todo lo que pudiera desembocar en alteraciones del orden público y desestabilizar la dictadura, sobre todo, por parte de la actividad política de los comunistas residentes en la isla. La delegación de la JARE intentaba neutralizar todo este malestar de las autoridades dominicanas a través de continuas promesas sobre la posibilidad de "ayudar a algunas pequeñas industrias a que se establecieran"⁶⁵, e intentando convencerlas de que la mayoría de los refugiados que salían de la isla lo hacían porque no encajaban por sus profesiones o por motivos de salud o familiares.

Igualmente, Indalecio Prieto manifestaba que la JARE era ajena a los compromisos que el SERE había establecido con las autoridades dominicanas en la cuestión de los embarques y recepción de los refugiados españoles, sin mantener ningún vínculo con la organización de Negrín. Pero, a pesar de este hecho, la JARE había establecido todo un sistema de subsidios y ayudas mediante una inversión que alcanzaba los 224.125,40 dólares⁶⁶, representando un caso especial de ayuda que no se había dado en ningún otro país americano, incluido México. Asimismo, en una misiva fechada con anterioridad⁶⁷, Indalecio Prieto escribía al representante de la JARE en República Dominicana, Jaime Roig, incidiendo en la cuestión de la verdadera filiación política de los españoles que se trasladaban desde la isla antillana hasta México. Para evitar sorpresas, los peticionarios de los traslados no debían tener ningún tipo de identificación comunista, por lo que Prieto subrayaba la importancia de recibir informes verídicos y extensos de cada refugiado.

En mayo de 1941 el General García⁶⁸, Secretario de Estado de lo Interior y Policía de la República Dominicana, hizo llegar su preocupación a Jaime Roig por la actitud de los refugiados, que realizaban propaganda de carácter político. Roig era conocedor de la intensa actividad que los comunistas españoles radicados en la República Dominicana estaban llevando a cabo, con el fin de unificar todas estas fuerzas españolas en el exilio. La JARE intentó apaciguar el malestar del gobierno de Trujillo a través de promesas de inversión de capital en las colonias agrícolas o la industria, proposiciones éstas que no se llevaron a término. Así que, cuando la JARE había cerrado sus listas de embarque en la primera expedición de refugiados españoles a México en el buque dominicano *Presidente Trujillo*, las autoridades del país pretendieron el embarque a la fuerza de españoles de vinculación comunista cuya entrada a México no había sido aprobada. La negativa de los delegados de la JARE en la isla antillana, Luis Romero, Fernando Arisnea y Miguel Benavides, provocó su detención y posterior expulsión del país, dando por finalizada la representación del organismo de ayuda en el mismo. Aun así, la JARE mantuvo sus ayudas del servicio

⁶⁴ Carta de Indalecio Prieto a Max Henríquez Ureña, Enviado Extraordinario y Plenipotenciario de la República Dominicana. México D.F., 7 de mayo de 1942. AFIP. Fondo República Dominicana.

⁶⁵ HERRERÍN. "La ayuda a los republicanos...", Op. Cit., 2005, p. 175.

⁶⁶ Carta de Indalecio Prieto a Max Henríquez Ureña, Enviado Extraordinario y Plenipotenciario de la República Dominicana. Op. Cit., 7 de mayo de 1942, p. 2.

⁶⁷ Carta de Indalecio Prieto a Jaime Roig. México D.F., 20 de junio de 1941. AFIP. Fondo JARE.

⁶⁸ HERRERÍN. "La JARE en...", Op. Cit., 2005bis, p. 476.

médico-farmacéutico y el contacto con las autoridades dominicanas, con las que acordaron que el mejor remedio para los españoles que todavía residían allí y no contaban con trabajo, era el traslado a otros países americanos⁶⁹.

En el caso de Chile, la razón principal para acoger a exiliados españoles radicaba en la afinidad política con el gobierno de la II República. Sin embargo, aceptaron un número limitado de refugiados y con criterios selectivos, pues, para tranquilizar a la opinión pública, tendrían que desempeñar funciones vinculadas con la pesca, la agricultura y la industria, cerrando las puertas a intelectuales y profesionales, aunque finalmente la selección no fue como el gobierno chileno había indicado y se incluyeron a profesionales, intelectuales y artistas que dejaron una honda huella en el país. El Presidente Aguirre Cerda había nombrado a Pablo Neruda, Cónsul Especial para la Inmigración Española, por lo que el poeta tuvo que trasladarse a París con la misión diplomática de fletar un barco de refugiados al país: el *Winnipeg*⁷⁰. En la capital francesa, se topó con Manuel Arellano Marín que, desde su cargo en la embajada chilena, dificultó esta labor con el objeto de sacar beneficio de la situación, hasta el punto de enfrentar a Neruda con el embajador Gabriel González Videla. A pesar de las problemáticas en la gestión, el barco *Winnipeg* pudo zarpar hacia su destino con cerca de 2.200 pasajeros arribando el 3 de septiembre de 1939. En cualquier caso, la recepción de exiliados españoles había dividido a la sociedad y al gobierno del país, por lo que ya no volvieron a fletar contingentes a tal efecto. De manera individual o al amparo de instituciones internacionales, como la Organización Internacional de los Refugiados, entre 1947 y 1951, llegaron algunos que pronto se dirigieron hacia otros países de Latinoamérica al toparse con dificultades para incorporar al mercado laboral chileno.

Por tanto, tan sólo México, República Dominicana y Chile respondieron de manera positiva, sin exención de limitaciones y condiciones, a la acogida oficial de refugiados españoles. Pero lo cierto es que en otros lugares del continente americano encontramos a algunos expatriados. Argentina era un destino deseable para muchos debido a su extensión, riqueza, nivel cultural y tradición inmigratoria española. Pero el país cerró sus puertas formalmente a la emigración republicana abogando razones de tipo laboral, aunque la motivación de fondo respondía a sus severas normas inmigratorias y factores de tipo político. Aun así, llegaron en pequeñas cantidades debido a la existencia de vínculos familiares con este país. Durante 1939, Argentina acogió algunas docenas de intelectuales, artistas y personalidades destacadas de la España republicana. El contingente más numeroso que recibió en este momento, de 90 refugiados españoles, fue el que llegó a bordo del *Massilia*, que en un principio se dirigía a Chile pero con ocasión de su escala en Buenos Aires, fue aceptado en el país gracias a la intervención de Natalio Botana, director del periódico *Crítica*.

Otras naciones a las que llegaron pequeños grupos de refugiados fueron Venezuela, que finalizada la II Guerra Mundial se convirtió en una importante colonia

⁶⁹ Carta de Indalecio Prieto a Max Henríquez Ureña, Enviado Extraordinario y Plenipotenciario de la República Dominicana. Op. Cit., 7 de mayo de 1942, p. 2, 3.

⁷⁰ Sobre los avatares de ésta y otras expediciones de refugiados españoles hacia América véase CALLE, Emilio, SIMÓN, Ada. *Los barcos del exilio*, Madrid, Oberon Editorial, 2005.

de exiliados españoles; Colombia, que tampoco podía absorber una inmigración masiva de españoles, debido a coyunturas económicas y de competencia profesional, pero que durante 1939 aceptó a un par de centenares de refugiados, entre los que había una considerable proporción de técnicos e intelectuales de valía. Aunque Cuba no admitió ninguna expedición, sí permitió la entrada de algunos intelectuales, lo que se intensificó en los años 40, fruto de la segunda diáspora de refugiados que se habían dirigido en primer lugar a la República Dominicana y que buscaban afanosamente lugares menos inhóspitos donde instalarse, hecho éste que se repitió en Puerto Rico, gracias a las relaciones culturales y científicas previas que se habían dado entre la isla boricua y España.

1.4. Quiénes se exiliaron. Aproximaciones al fenómeno del exilio de los artistas españoles en Latinoamérica.

La derrota del bando republicano en la Guerra Civil, junto con circunstancias internacionales como el estallido de la II Guerra Mundial y el pacto de “no intervención” en el conflicto armado español por parte de los aliados, propiciaron un pesimismo global y un sinsentido para los intelectuales españoles arrojados al exilio, que vivieron aún con mayor intensidad el mismo. Todo ellos estaban unidos por el sentimiento común de abandono de su patria, debido a un régimen político que había sido implantado al margen de la democracia y la legalidad.

Fue predominante el exilio hacia Latinoamérica debido a numerosas causas, entre las que se encontraban el inicio de la II Guerra Mundial, el idioma, la buena disposición de estos países a la acogida del éxodo español y, desde 1945, la fijación del Gobierno de la II República en México, lo que motivó la evacuación de intelectuales y artistas hacia estas tierras. Aunque la mayor parte se concentraron en México, muchos optarían por otros destinos americanos, para repartirse luego por el resto del continente en un intenso peregrinaje, cambiando varias veces de país hasta establecerse en uno con carácter definitivo.

Gran parte de intelectuales pertenecientes a la llamada “Edad de Plata” de la cultura española, que floreció a principios del siglo XX hasta los días de la contienda, emprendieron rumbo hacia Latinoamérica, que heredó a grandes pensadores como José Gaos, Américo Castro, Rafael Altamira, Claudio Sánchez Albornoz, Josep Carner, Adolfo Sánchez Vázquez, Vicente Llorens, Luis Jiménez de Asúa, Juan David García Bacca, María Zambrano, Eugenio Imaz, José Prat, Luis Buñuel, Paulino Masip, Agustín Bartra, José Ferrater Mora, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Jesús de Galíndez, Manuel Altolaguirre, Guillermina Medrano de Supervía, Emilio Prados, Juan Larrea, Manuel Andújar, Martín de Ugalde, Eugenio F. Granell, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste, Francisco Giner de los Ríos, Juan José Domenchina, Javier Malagón, Manuel Durán, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Juan Rejano, Roberto Ruíz, Lorenzo Varela, Francisco Garfias, León Felipe, entre otros.

Aunque los casos que nos ocupan en esta investigación son Cuba, Puerto Rico y, de manera destacada, la República Dominicana, resulta interesante mencionar artistas de renombre que se exiliaron y permanecieron en México⁷¹.

El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas no reconoció el régimen franquista que había derrocado a la II República, por haber sido fruto de un violento alzamiento militar que había traído como consecuencia un nuevo estado totalitario. Esto produjo una escisión en las relaciones de política exterior del presidente Cárdenas y Franco, que continuarían los sucesores del presidente mexicano, reconociendo como válido y

⁷¹ Resulta notable detenernos en las personalidades artísticas que se afincaron en México, no solo por ser el primer país receptor de exiliados, sino también por el destacado papel que jugó en la política de re-emigración de los exiliados que se encontraban en la República Dominicana y que contaban con una difícil situación, que, con el tiempo, se hacía más angustiosa.

legítimo el gobierno de la República española en el exilio. Por ello, no es de extrañar que México abriese sus puertas a los exiliados españoles y mantuviese una política de constante solidaridad hacia ellos, que conformaban un vasto grupo nutrido de intelectuales de sólida preparación científica.

En el país azteca se integraron una cantidad importante de artistas exiliados. Dolores Pla Brugat⁷² menciona a los más reconocidos, entre otros, sobresale el pintor Antonio Rodríguez Luna; el litógrafo, escenógrafo e ilustrador Miguel Prieto; el pintor y poeta José Moreno Villa; el pintor valenciano Enrique Climent; el pintor y escritor Ramón Gaya; el cartelista valenciano Josep Renau; el dibujante gallego Arturo Souto; el representante de la pintura vasca Aurelio Arteta; el pintor paisajista Aurelio García Lesmes; Remedios Varo; el pintor madrileño José Bardassano; Gabriel García Maroto; Elvira Gascón; el escenógrafo Salvador Bartolozzi y su mujer Magda Donato, renovadores de la literatura y el teatro en España; Jordi Camps Rivera; Manuela Ballester; Roberto Fernández Balbuena; José García Narezo; Ceferino Palenica; José Bartolí; Germán Horacio; Cristóbal Ruiz; los escultores Alfredo Just y Víctor Trapote.

Este amplio listado se complementa con la nómina que ofrece José María Ballester⁷³ en relación al exilio de los artistas plásticos en este territorio, dentro de la cual aparecen los escultores Francisco Albert, que se especializó en temas mexicanos, M. Cañas, Deogracias Civid y Ceferino Colina. Entre los arquitectos destacaba la notable presencia de Félix Candela, “el mago de las bóvedas de cáscara”⁷⁴, y Jesús Martí, que cultivó también la pintura. Continúa la nómina de José María Ballester con la grabadora María Teresa Toral, los pintores Calafell, Carmen Cortés, Juan Estellés, José y Margarita Frau, José María Giménez Botey, Marín Bosqued, Mingorance, Jullio Montes, Javier Oteyza, Plá Miracle, Pontones, Porta, José Enrique Rebolledo, Vicente Rojo y Francisco Tortosa. Igualmente incluye a los artistas cuya estancia en México fue temporal o tardía, como consecuencia de su paso previo por otros países latinoamericanos. Dentro de este grupo incluye a Luis Quintanilla y Eugenio Fernández Granell, que estuvieron en México de paso hacia EE.UU.; al igual que Antoni Clavé que, tras unos primeros años en el país, se instalaría definitivamente en París; Vela Zanetti, que se trasladó a México por temporadas dejando varias obras murales, o Lucio López Rey, que pasó un tiempo allí dentro de su intensa vida viajera. El dibujante y caricaturista Alfonso Vila “Shum” se instaló definitivamente en México, tras residir previamente en Santo Domingo, Cuba y Nueva York. Un caso similar fue el de Francisco Rivero Gil, que llegó al país centroamericano desde la República Dominicana, quedándose allí hasta su muerte.

De manera complementaria citaremos a las personalidades que destacaron dentro del campo de la historia y de la crítica del arte, como José Moreno Villa, Juan de la Encina, Margarita Nelken y Ceferino Palencia; en teatro cine, televisión y fotografía, sobresalieron las personalidades de Álvaro Custodio, quien fundó y dirigió la compañía de Teatro Clásico de México; Cipriano Rivas Cherif, fundador del Teatro Español de

⁷² PLA BRUGAT. Op. Cit., 2007, p. 263.

⁷³ BALLESTER, José María. “El exilio de los artistas plásticos” en ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exilio español de 1939*, vol. V (Arte y Ciencia), Madrid, Taurus, 1978, pp. 51-52.

⁷⁴ PLA BRUGAT. Op. Cit., 2007, p. 263.

América; Luis Buñuel, gran exponente del exilio español; Manuel Fontanals, escenógrafo teatral y cinematográfico; la actriz Margarita Xirgu o los fotógrafos hermanos Mayo.

En definitiva, una larga lista de pintores, escultores, dibujantes, intelectuales, críticos de arte y arquitectos, constituyen la presencia española en México.

En lo referente al exilio en Chile, dentro del campo de las artes plásticas destacaron José Balmes, Roser Bru, Arturo Lorenzo, Magdalena Lozano y Claudio Tarragó⁷⁵.

Por su parte, fueron varios los artistas que llegaron a tierras dominicanas, unos para instalarse de manera definitiva y, otros, como paso previo hacia otros países del continente americano, siendo este grupo el más numeroso. A pesar de la estancia breve de algunos de ellos, su huella en la educación, el arte, la vida política, social y cultural dominicanas fue muy profunda. Gracias a investigaciones recientes⁷⁶, se han podido confeccionar una serie de catálogos que ofrecen extensos datos sobre el colectivo exiliado español que arribó a la República Dominicana entre 1939 y 1940, a partir de fondos documentales de primer orden como por ejemplo las fichas de permiso de residencia.

Vicente Llorens⁷⁷ afirmó que los pintores y escultores emigrados en Santo Domingo no bajaban de la docena. Entre los nombres que ofrecía se encontraban el pintor barcelonés José Gausachs Armengol, el catalán Alfonso Vila "Shum", el pintor santanderino Francisco Rivero Gil, el pintor barcelonés Joan Junyer, el pintor zaragozano José Alloza Villagrasa, los dibujantes Antonio Bernad "Toni", Francisco Tortosa, Víctor García "Ximpa" y Blas Carlos Arveros. También encontramos a Eugenio Fernández Granell, que arribó a la isla como músico y periodista, pero fue precisamente en el país antillano donde descubrió su verdadera vocación: la pintura. El pintor burgalés José Vela Zanetti, que se exilió a Santo Domingo siendo un artista aún en formación, consagrándose pronto como muralista. A estos nombres, Llorens suma los del pintor gallego Ángel Botello Barros, Antonio Prats Ventós, hijastro de Shum y formado artísticamente en Santo Domingo, y Miguel Marina. La escultura estuvo representada por las figuras de Manolo Pascual, Soto y Francisco Vázquez Díaz "Compostela".

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 265.

⁷⁶ Nos referimos a los trabajos de investigación de Natalia González Tejera, que partiendo de cédulas de identificación y permisos de residencia, ha elaborado una extensa nómina con aspectos descriptivos sobre la llegada, permanencia y salida del país de los refugiados republicanos españoles. Esta catalogación se complementa con los estudios de Juan B. Alfonseca Giner de los Ríos. Véase GONZÁLEZ TEJERA, Natalia. "Nómina de republicanos españoles refugiados en República Dominicana (1940-1941)" en DOMÍNGUEZ NOVAS, Juan F. y GONZÁLEZ, Raymundo (eds.). *Boletín del Archivo General de la Nación*, nº 135, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, enero-abril 2013, pp. 33-152. ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS, Juan B. "Catálogos de fuentes para el estudio del exilio republicano español en la sociedad dominicana, 1939-1947" en DOMÍNGUEZ NOVAS y GONZÁLEZ (eds.). *Op. Cit.*, enero-abril 2013, pp. 11-32, además de otras publicaciones del mismo autor ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS. *El incidente del trasatlántico Cuba...*, *Op. Cit.*, 2012.

⁷⁷ LLORENS. *Op. Cit.*, [1975] 2006, pp. 97-116.

El listado de Llorens viene a completarse con otros nombres⁷⁸. Así, dentro de la arquitectura distinguimos a Bernardo Giner de los Ríos, Agustín Gutiérrez Cueto (fallecido en 1940 en la República Dominicana), Joaquín Ortiz, Fernando Salvador Carreras, Francisco Fábregas⁷⁹ y Tomás Auñón. Dentro de los pintores sobresalieron las figuras de Ricardo Arrúe Valle, Carlos Solaeche, Francisco Gausachs Aisa (hijo del pintor Gausachs Armengol), José Rovira Valls, Ramón Prats Ventós, Alejandro Solana Ferrer, Francisco Dorado y el escultor Enrique Moret Astruells. Otros nombres que se han registrado pero que quedan prácticamente en el anonimato, debido a la escasa o casi inexistente información sobre ellos⁸⁰, son Francisco Vera, Jaime Fournier Canela, Enrique Claverol, Manuel López Jiménez y Francisco Tortosa Albert.

Entre los principales artistas mencionados, diferenciamos a los que se quedaron en la isla de manera transitoria, para establecerse luego en otros países, como José Alloza, que llegó a la isla en 1940 para luego trasladarse a Venezuela. Ángel Botello Barros terminó por residir en Puerto Rico, con paso previo por Haití; Rivero Gil marchó a México; Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, partió en 1940 a Puerto Rico, donde se instaló definitivamente, para ejercer como profesor de la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad. Igualmente, el escultor Mateo Fernández de Soto pasó por Santo Domingo antes de llegar a México en 1940; Joan Junyer, también estuvo algún tiempo en la isla, pasando luego a Cuba, hasta que en 1942 fijó su residencia en EE.UU, así como el arquitecto Bernardo Giner de los Ríos, quién sólo permaneció un año para trasladarse posteriormente a México.

Con estancias prolongadas encontramos al escultor Manolo Pascual, cuyo desembarco en la República Dominicana se produjo en diciembre de 1939, quedándose hasta 1951, año de su traslado a Nueva York. El pintor José Vela Zanetti alternó su residencia en el país con temporadas viviendo en EE.UU., México, Puerto Rico y Colombia. Entre los que se afincaron definitivamente localizamos a los dibujantes Víctor García “Ximpa”, Antonio Bernard “Toni” y “Blas”. Tanto Antonio Prats Ventós como Francisco Gausachs, recalaron en la República Dominicana muy jóvenes, iniciando su formación y asentándose como artistas en la isla, hasta el punto de ser considerados dominicanos. El padre de este último, el pintor José Gausachs, también pasó el resto de su vida en el país, donde falleció en 1959.

⁷⁸ Para aportar datos más amplios sobre las personalidades artísticas españolas en la República Dominicana es necesario remitirnos al estudio de Natalia González Tejera (GONZÁLEZ TEJERA, Natalia. Op. Cit., 2013, pp. 36-152.) y a la información arrojada por González Lamela a este respecto (GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico español en El Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, 1936-1960*. A Coruña, Ediciós do Castro, 1999, pp. 89-134).

⁷⁹ González Lamela especifica que la presencia de Fábregas en Santo Domingo no está identificada con exactitud, al encontrarse datos poco precisos de su paso por la isla. Algunos autores (Gaya Nuño, Oriol Bohigas, Sáenz de la Calzada, Giner de los Ríos y Rivaud) confirmaron su exilio en Santo Domingo, mientras que otros (Vicente Llorens y José Amor Vázquez) determinaron que éste se limitó sólo a Cuba. A pesar de que González Tejera no lo incluye en su nómina de españoles refugiados en la República Dominicana, podemos justificar su paso por el país gracias a su permiso de residencia (véase Anexo I, p. 408), por lo que coincidiría con la afirmación de González Lamela de que llegaría primero a este país para marcharse luego a Cuba en 1941. GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, pp. 93-94.

⁸⁰ Matización realizada por González Lamela. Ibídem, pp. 119-120.

Con respecto a otros países de Latinoamérica y a pesar de su reticencia inicial para recibir refugiados, con el paso del tiempo fueron abriendo sus puertas, lo que permitió la llegada de artistas plásticos españoles. De este modo, en Argentina se establecieron intelectuales destacados como el historiador Claudio Sánchez Albornoz; los escritores Rafael Alberti, María Teresa León, Rosa Chacel, Francisco Ayala y Rafael Dieste; dramaturgos y actores como Jacinto Grau, Alejandro Casona y Margarita Xirgu y otras personalidades destacadas como Niceto Alcalá Zamora, Augusto Barcia o Luis Jiménez de Asúa. Entre las figuras relevantes del arte español exiliado en este país, encontramos al dibujante y escritor Alfonso Rodríguez Castelao; al pintor Luis Seoane, de padres gallegos, aunque había nacido en Buenos Aires, volvió a Galicia para regresar a tierras argentinas en 1937; la pintora de vanguardia Maruja Mallo; el dibujante Agustín Nogués; el pintor y escenógrafo Gori Muñoz; el pintor catalán Manuel Viladrich; los pintores vascos Néstor Basterrechea y Bernardino Bienabé Artia e, incluso, durante algunos años, antes de radicar de manera definitiva en París, el pintor jienense Manuel Ángeles Ortiz.

A Venezuela llegaron figuras del arte español como el pintor zaragozano Martín Durban; uno de los pintores representantes de la escuela vasca, Ricardo Arrúe; el dibujante y caricaturista Eduardo Robles "Ras", o los arquitectos Fernando y Amós Salvador, Francisco Iñíguez y Rafael Bergamín.

En Colombia registramos la presencia temporal o esporádica de artistas españoles que provenían de residencias largas en otros países del continente americano, como Bernardino Bienabé Artia o Victorio Macho. En Bogotá pasó los primeros años de su exilio el escultor Jorge de Oteiza y, el resto de su vida, el pintor catalán Ignasi Mallol.

A pesar de las dificultades que entrañaban Cuba y Puerto Rico como destinos debido a sus restricciones de tipo laboral, a estos países llegaron contingentes de intelectuales y artistas españoles de gran importancia sobre todo, fruto de una re-emigración posterior, cuyos casos analizaremos en un epígrafe posterior.

* * *

En suma, el fin de la Guerra Civil española en 1939 y la derrota del bando republicano, generó que muchos intelectuales y artistas se vieran abocados al exilio como consecuencia de sus compromisos políticos. Se trató de uno de los mayores éxodos de españoles hacia territorios latinoamericanos, tras el fin del dominio de los mismos por parte de la vieja metrópoli en el siglo XIX. Fueron varias las causas que motivaron el establecimiento de refugiados españoles en Latinoamérica; pues a la difícil situación que vivía Europa en vísperas de la II Guerra Mundial, hay que sumar la buena predisposición de países americanos, principalmente México, para acoger a exiliados españoles. Este contacto con los territorios de ultramar, estimularon los valores hispánicos, al compartir la misma lengua, lo que se convirtió en un elemento común de resistencia, una señal de identidad y comunicación en defensa de la cultura y la libertad perdida, tomando entonces conciencia de su condición de exiliado. En este sentido, y debido al intenso peregrinaje de intelectuales y artistas españoles por países

americanos en busca del desarrollo de su oficio, vieron como arquetipo de su estado a la figura de *Don Quijote*, por encarnar sus ideales y suponer, de alguna manera, una ligazón con la patria natal.

Igualmente, se ha hecho necesario repasar, como paso previo a la contienda y el posterior exilio, las transformaciones artísticas producidas durante la Edad de Plata española. Desde fines de los años 20 y hasta el estallido de la Guerra Civil española, asistimos al nacimiento de colectivos y manifestaciones artísticas de vanguardia que rompieron con el sólido academicismo que se había instalado durante la dictadura de Primo de Rivera. Pero esta renovación cultural y la efervescencia creativa que inundaron el período del gobierno de la II República, quedaron paralizadas por el conflicto armado. A partir de ese momento, las circunstancias bélicas influyeron en la experimentación artística, que viró hacia la propaganda de guerra y el compromiso político y social. Por lo tanto, la derrota del bando republicano supuso el exilio de los artistas adheridos a su causa y, con ellos, también el exilio del arte más relevante de vanguardia español. A todos estos creadores les unió un sentimiento en común: el rechazo del nuevo régimen autoritario impuesto por el desenlace del conflicto armado, que había acabado con un gobierno legítimo.

La diáspora que emprendieron los artistas españoles le llevó hacia dos direcciones fundamentales: Francia y los países latinoamericanos, siendo México una de las naciones que acogería a la mayor parte de creadores. Los organismos de ayuda (SERE y JARE) creados por el gobierno de la II República, facilitaron la salida de los refugiados hacia los territorios de ultramar, para poder emprender una nueva vida sin temor a las represalias del régimen franquista. Otro país que manifestó su intención de acoger oficialmente a exiliados fue la República Dominicana, aunque sus verdaderos motivos se basaban en razones demográficas, económicas y de propaganda internacional. A la isla antillana arribaron un buen número de artistas e intelectuales, pero sus condiciones político-sociales, fundamentadas en la represión del régimen del dictador Trujillo y una delicada situación económica en el país, no les favorecieron, por lo que tiempo después de su llegada se tornó una necesidad imperiosa abandonar el país. Este hecho propició que muchos artistas emprendieran una andanza de país en país, o hacia las islas antillanas cercanas, como Cuba y Puerto Rico, hasta lograr su asentamiento definitivo o, por lo menos, prolongado en estos u otros lugares. La consecuencia de todo ello será un verdadero beneficio para los países de recepción, pues, a pesar de las dificultades de los artistas e intelectuales españoles durante su exilio, se vieron favorecidos por sus aportes culturales y artísticos como contribución esencial en la modernidad de la plástica latinoamericana, como veremos en los sucesivos epígrafes.

2. VOLVER A EMPEZAR. LOS TRANSTERRADOS EN EL CARIBE

“Porque es mi larga espera me queda por saber —y por llorarlo— que aquella España mía es extranjera”

Alfredo Matilla Jimeno

2. 1. Las artes plásticas y el exilio republicano en las Antillas Mayores. La acogida.

Las Antillas fueron el escenario privilegiado para el intercambio y convivencia entre los exiliados españoles y la población que les acogió y que aportaba un continuo proceso de interacción, mestizaje y transculturación con antecedentes desde tiempos coloniales. El elemento unificador en la cultura y arte de los países de las Antillas Mayores se explica en su pasado colonizador, que empieza a romperse con la independencia de cada uno de ellos, produciendo una diversificación en la que, en la mayor parte de los casos, el exilio republicano español tendrá un gran peso.

Este hecho se aprecia con mayor fuerza en el caso de la República Dominicana, seguido de Puerto Rico y, en último caso, de Cuba, que tendrá unas circunstancias propias motivadas por el devenir de la situación política. No obstante, los tres países albergarán a importantes personalidades provenientes de la Edad de Plata de la cultura española.

Como ya hemos comentado, el recibimiento general de los países latinoamericanos que acogieron la gran emigración española del 39 fue positivo, especialmente en el caso mexicano. No obstante, los intelectuales exiliados encontraron dificultades iniciales para asentarse en cada país y emprender una nueva vida lejos de su patria. En el primer año de exilio, de 1939 a 1940, muchos albergaban esperanzas de encontrar un destino mejor del que se habían topado, especialmente los que se habían exiliado en la República Dominicana. Así lo evidencia un informe⁸¹ publicado en México en 1941 y que daba cuenta de la situación de los refugiados españoles en la isla antillana. De hecho, el denominador común de la República Dominicana, Puerto Rico y Cuba, fue su transitoriedad, es decir, fueron escenarios de paso para los refugiados españoles que buscaban un mejor acomodo.

Podemos distinguir dos grandes grupos dentro de los artistas que partieron al exilio. Por un lado los artistas ya formados, que continuaron realizando su obra madura en tierras de ultramar, por otro, los artistas en formación, que terminaron de definir su estilo en los países de acogida aunando las enseñanzas de origen con las vivencias de la nueva residencia.

Una de las características más extendidas entre los emigrados fue su tendencia a la agrupación a través de núcleos creadores, instituciones y relaciones epistolares.

⁸¹ “Santo Domingo, dura prueba” en *Boletín de la Agrupación de Españoles residentes en México*, nº 2, 15 de febrero de 1941, s/p.

En la gran mayoría de los casos, los exiliados españoles supusieron una innovación cultural vanguardista de los ámbitos urbanos, pero este hecho se aprecia con mayor claridad, sin duda alguna, en el caso de Santo Domingo, dónde su presencia y las actividades culturales y artísticas que llevaron a cabo produjo un gran impacto en la sociedad dominicana.

En América Latina el nacionalismo cultural se asentaba sobre la memoria que había dejado el ya lejano imperialismo español, entremezclado con las influencias norteamericanas que llegaban acompañando intensos procesos de modernización. Aún se dejaban sentir los ecos de la guerra del 98 en Cuba y Puerto Rico, y sobre sus cenizas se alzaba una nueva hispanidad con una perfecta estratificación social que empezaba a animar a la intelectualidad latinoamericana. Pero al fin y al cabo, la esencia de cada país antillano se anclaba en la herencia hispánica de la lengua, el catolicismo y la raza; eso sí, adaptada al contexto isleño. Hay que tener en cuenta que, hasta fines del siglo XIX, los modelos venían todavía de España y sería a inicios del siglo XX cuando otras influencias, como la norteamericana en arquitectura, por ejemplo, serían predominantes. Con esta herencia de raigambre hispánica y republicanismo ilustrado se crearon y fortalecieron muchas instituciones como universidades, revistas culturales y científicas, ateneos..., que luego albergarían la práctica profesional de la intelectualidad española de 1939.

Países como Puerto Rico no fueron ajenos al conflicto armado, lo cual se demostró a través de la presencia de puertorriqueños como José Enamorado Cuesta, Emilio Delgado, Samuel Gotay y Pablo de la Torriente Brau, en las Brigadas Internacionales. El compromiso social e intelectual hacia la causa republicana se dejó sentir en publicaciones como *Alerta* (1937) y *Verdades* (1936-1937). Pero lo que realmente impactó en la sociedad puertorriqueña sería la influencia del exilio español en las instituciones culturales, en este caso, sobre todo, en el humanismo occidental de la universidad.

Muchos exiliados se incorporaron a centros e instituciones académicas en estos países afianzando unos fuertes lazos culturales entre España y América, que aproximaban culturas y diferentes realidades para dar como resultado la creación de una comunidad científica y cultural con intereses comunes y proyectos compartidos. Pero estas redes culturales⁸² entre ambos mundos, ya se habían iniciado con la creación, en 1907, de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE)⁸³, heredera, en cierto modo, de la Institución Libre de Enseñanza. Desde su creación, el objetivo principal de la JAE fue modernizar la cultura y la ciencia en España, como vía para alzar al país como una potencia desarrollada. Para ello, impulsó la difusión de la ciencia y la cultura españolas, a través de becas y del intercambio de

⁸² De los intercambios culturales entre España y las Antillas Mayores se ha ocupado Consuelo Naranjo Orovio, realizando un análisis y aproximación que quedó latente en publicaciones como: NARANJO OROVIO, Consuelo. "Las redes de un exilio errante: republicanos españoles en Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba" en ROSARIO FERNÁNDEZ (coord.). Op. Cit., 2010, pp. 131-159.

⁸³ Las redes científicas y culturales entre España y América Latina, a través de la JAE, han sido tratadas en NARANJO OROVIO, Consuelo. "Los caminos de la JAE en América Latina: redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos" en *Revista de Indias*, nº 239, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 283-306.

profesores y alumnos, que continuarían su formación en el extranjero. Uno de los centros de la JAE, de mayor actividad, fue el Centro de Estudios Históricos (CEH), creado en 1910, y que tuvo como primer director a Menéndez Pidal. Fue el organismo encargado de alentar y regularizar los intercambios culturales, respecto a América, impulsados por el Gobierno, con un proyecto pedagógico común, anclado en las ideas de la Institución Libre de Enseñanza. En muchos casos, estos lazos científico-culturales e intercambios académicos, que habían sido promovidos por estos organismos⁸⁴, fueron luego el recurso con el que contaron los exiliados, por lo que no fue casual que los países que muchos seleccionaron coincidieran con los que ya habían visitado en un pasado para impartir cursos y conferencias. Tampoco es de extrañar los lazos de solidaridad que establecieron los intelectuales latinoamericanos con los españoles al estallar la Guerra Civil, fruto de la amistad e intercambio de ideas, que habían forjado a través de cartas y telegramas como consecuencia de sus anteriores visitas académicas.

De este modo, figuras como el rector de la Universidad de Santo Domingo, Julio Ortega Frier, Federico de Onís, desde su cátedra de la Universidad de Columbia y como impulsor del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Jaime Benítez, como rector de esta misma Universidad, Fernando de los Ríos, Embajador de la República Española en Washington o Fernando Ortiz, al frente de la Institución Cultural Hispano-Cubana de la Habana, fueron protagonistas de esta ayuda permitiendo el acomodo de los refugiados en instituciones académicas del Caribe hispano-antillano.

Así que en el marco de renovación y ampliación de estructuras y estudios en las universidades latinoamericanas, Jaime Benítez desde la Universidad de Puerto Rico, y Julio Ortega, desde la Universidad de Santo Domingo, impulsaron la contratación de profesores españoles exiliados que contribuyeran a la mejora de estos centros docentes de acuerdo con nuevas ideas y planteamientos. Desde 1940, las visitas de Jaime Benítez a la República Dominicana fueron bastante frecuentes, invitando a profesores españoles a impartir clases en la Universidad de Puerto Rico, que junto con las circunstancias políticas de la isla dominicana, contribuyeron a que muchos huyeran a aquella. A pesar de que el Gobierno dominicano mostró una buena hospitalidad inicial a la emigración española republicana, poco a poco las relaciones comenzaron a ser más tensas. La política dictatorial y la presión que la Embajada española en la República Dominicana ejerció sobre el Gobierno terminaron por imponer un clima de represión y persecución hacia algunos españoles que, unido a que la capacitación profesional de los exiliados no concordaba con las expectativas de Trujillo, que esperaba que se tratase de gentes del campo, impulsó a que muchos abandonasen la isla hacia otros destinos. Puerto Rico, EE.UU., Cuba, Venezuela y México, fueron algunos de los nuevos hogares para los refugiados.

En 1945 la mayoría de profesores españoles en República Dominicana se habían exiliado a Puerto Rico, instados por la ayuda de Jaime Benítez y las

⁸⁴ Para una mayor profundización de la JAE, como plataforma del exilio para muchos republicanos, véase: NARANJO OROVIO, Consuelo y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. "Las redes de la ciencia: la JAE en el exilio" en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, nº 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, julio-diciembre de 2007, pp. 231-254.

circunstancias que padecían en isla dominicana, si bien muchos ya habían visitado la isla pocos años antes, impartiendo conferencias, como el caso de Vicente Llorens y Alfredo Matilla.

Se puede afirmar que el paso a Puerto Rico en una segunda instancia y no como un primer lugar de destino, se debió a la valoración de estos intelectuales españoles en la isla gracias a la reafirmación de la identidad hispana y los proyectos de renovación didáctica que emprendieron los gobierno populares y el propio rector de la Universidad, que pretendía dotar de internacionalización a esta institución aprovechando la experiencia y profesionalidad de los españoles exiliados.

Mientras, en Cuba, fue Fernando Ortiz uno de los impulsores de la llegada de exiliados españoles. La Institución Cultural Hispano-Cubana, al igual que la Universidad de La Habana y el Lyceum, contaron con la presencia de varios exiliados como María Zambrano, Manuel Altolaguirre, Claudio Sánchez Albornoz, Dolores Canals, José María Orts Capdequí, y un largo etcétera, que, además, contribuyeron a poner en marcha en 1939 la Escuela Libre de La Habana. La intervención de Fernando Ortiz fue también decisiva para la organización de la Primera Reunión de Profesores Universitarios Españoles Emigrados, en septiembre de 1943, en la Universidad de La Habana.

Para muchos exiliados, no fue fácil adaptarse a una vida nueva en el área del Caribe hispano, dadas las difíciles circunstancias económicas y sociopolíticas que atravesaban estos países. Unas veces en tránsito, como invitados temporales, y otras huyendo en busca de un destino mejor, se vieron obligados a saltar “de isla en isla”⁸⁵ dictando conferencias, impartiendo cursos o participando en exposiciones y congresos.

Su presencia en tierras latinoamericanas, como las antiguas colonias españolas en las Antillas, demostró una búsqueda por asentarse en un lugar en el que encajar culturalmente y mantener su identidad hispánica. Muchos artistas, aun conservando sus raíces, se dejaron influir por el ambiente que les rodeaba, adoptando nuevos lenguajes basados en el lugar donde residían. Por eso, las composiciones de tema indigenista y criollo, la negritud y mezcla de razas, el paisaje y la atmósfera exuberante del trópico plagaron sus obras, lo que propició una evolución en el arte contemporáneo español.

⁸⁵ Definición otorgada por Naranjo Orovio y Puig-Samper para poder describir la peregrinación del exilio español, como un rasgo fundamental en las islas hispanas de las Antillas. NARANJO OROVIO, Consuelo, PUIG-SAMPER Miguel Ángel. “De Isla en Isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba” en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 735, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, enero-febrero 2009, pp. 87-112.

2.2. Los países de destino. Circunstancias históricas y panorama artístico. Planteamientos estéticos de los creadores españoles exiliados.

2.2.1. Cuba.

2.2.1.1. Contexto histórico-cultural cubano previo a la llegada de los exiliados.

Cuba, durante la etapa colonial española, a diferencia de las otras dos islas de las Antillas Mayores, tuvo un gran desarrollo económico y cultural. En 1898 la guerra que opuso a los independentistas cubanos con su metrópoli España, llegaba a su fin. Estados Unidos había intervenido a favor de los rebeldes, lo que aceleró la rápida derrota del ejército español. Ello incrementó la tensión entre Estados Unidos y España causada por el apoyo del primero al anexionismo cubano, junto con las actividades de su diplomacia orientada a la compra de la isla a mediados del siglo XIX. Aunque no tuvo gran repercusión en las relaciones económicas, pues siguió la exportación del azúcar de Cuba al mercado estadounidense, sí produjo gastos añadidos para el proceso independentista en la isla. Además, se produjo una dependencia de Cuba hacia Estados Unidos en la esfera económica, pero también política (Cuba participó en la Guerra de Corea), motivado por el intervencionismo (1898-1902) que, aunque aceleró la modernización del país en las últimas décadas del siglo XIX, despertó un gran descontento en una parte significativa de la sociedad, influyendo en el Movimiento de 1959 y 1960, cuando la política internacional de la isla y su posición en el mundo cambiaron radicalmente.

En 1902 se instauró la Primera República de Cuba como país independiente, siendo electo Tomás Estrada Palma como su primer presidente. El ascenso de Gerardo Machado a la presidencia en 1925 representó la alternativa de la oligarquía frente a la crisis latente. Pero se fue conformando una crisis generalizada, incrementada por la Gran Depresión entre 1929 y 1933, que desembocó en la Revolución del Treinta y el retorno a la democracia con Carlos Manuel de Céspedes como presidente. El 4 de septiembre de 1933 mediante un Golpe de Estado con el que, el sargento Fulgencio Batista destituyó a Céspedes. Sucedió a éste el período de 1937 a 1945, de marcada estabilidad política, durante el que entró en vigor la Constitución de 1940 y se contó con un primer gobierno presidido por Batista. De nuevo Fulgencio Batista dio un golpe de estado el 10 de marzo de 1952, a pocos meses de celebrarse elecciones en la isla, lo que desencadenó el movimiento de la Resistencia, y con ello, la revolución de 1959 y el establecimiento del socialismo en la isla desde 1960 hasta la actualidad⁸⁶.

Como no podía ser de otra manera y como consecuencia de la etapa colonial, el arte y la cultura estaban marcados por un fuerte dominio español. Desde principios del siglo XIX se había constituido la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro en La Habana y el Museo Nacional. Instituciones como el Liceo, el Ateneo y otros centros de carácter artístico y cultural albergaron diversas exposiciones. La plástica que había definido el siglo XIX estaba marcada por las figuras de Armando Menocal, compañero

⁸⁶ Sobre la historia de Cuba, desde el siglo XVI hasta la actualidad, véase: NARANJO OROVIO, Consuelo (coord.). *Historia de Cuba*, Madrid, CSIC, Doce Calles (Col. *Historia de las Antillas*, vol. I), 2009.

de estudios de Sorolla, y Leopoldo Romañach, formado en la tradición de las pinturas italiana y española, aunque tuvo la oportunidad de conocer París pero sin llegar a contactar profundamente con los primeros *ísmos*. Al mismo tiempo, a fines del siglo XIX y principios del XX, comenzaron a llegar a Cuba las revistas y reproducciones de la pintura europea de este período, lo que hace pensar que los jóvenes artistas querían seguir nuevos caminos. A ello hay que unirle la creación, en 1915, de la Asociación de Pintores y Escultores, cuna de las exhibiciones de vanguardia. A pesar de los cambios políticos, la Academia de San Alejandro prosiguió dictando la misma enseñanza convencional y anticuada.

A partir de 1924, una de las figuras más destacadas de la pintura cubana de la primera mitad de siglo, Víctor Manuel García, se rebeló contra la enseñanza oficial y propuso como modelo el muralismo mexicano.

“La crisis del sistema neo-colonial imperialista, que abarcaba todas las esferas de la vida social del país, dio impulso, en las peculiares condiciones históricas del momento, a un poderoso movimiento renovador que, si en el plano de las luchas político-sociales se perfiló en tareas revolucionarias de carácter democrático y anti-imperialista, en el plano de la vida cultural exigió, entre otras cosas, la transformación del pensamiento y la práctica artístico literaria. En este contexto surge la vanguardia artística”⁸⁷.

Desde entonces, varios episodios culturales se sucedieron en La Habana con la celebración en 1925 del X Salón de Bellas Artes, que ofreció un innovador sentido cultural colectivo de los artistas, la creación en 1926 del Instituto Hispano-Cubano de Cultura, la revista *Avance*, creada por el poeta Jorge Mañach, la reorganización en 1929 del Lyceum y el Patronato de Artes Plásticas, la creación del Partido Comunista y la Universidad Popular José Martí, que potenció que los artistas que se consideraran de vanguardia y se identificasen con la lucha social y popular en sus creaciones. Precisamente fue la revista *Avance* la que auspició en 1927 la Exposición de Arte Nuevo, que contó con la participación de Eduardo Abela, Juan José Sicre, Víctor Manuel, Antonio Gattorno, José Manuel Acosta, José Hurtado de Mendoza, Jaime Valls, Alice Neel, Amelia Peláez, Marcelo Pogolotti, Domingo Ravenet y el pintor español José Segura Ezquerro. Además, en 1937 se creó el Estudio Libre de Pintura y Escultura, de corte experimental y transgresor, encaminado a oponerse al conservadurismo de la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro. El ambiente de vanguardia en el arte cubano también vino propulsado por los viajes que iniciaron los artistas locales hacia Europa y EE.UU., que les permitieron conocer el mundo artístico del exterior e introducirlo en su país, al mismo tiempo que se aunaba con recursos más particulares, como el tema de negritud, el mulato, el baile, los ritos afro-antillanos, el guajiro o los bodegones y paisajes tropicales.

Simultáneamente, regresaron a La Habana dos figuras sobresalientes que habían sido partícipes de la vanguardia cubana en las artes. Debido a la grave situación política que atravesaba Europa, Wifredo Lam y Marcelo Pogolotti, se vieron obligados a marcharse del viejo continente. Ambos habían absorbido las corrientes pictóricas de

⁸⁷ NAVARRETE, José Antonio, VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. “En torno al surgimiento del arte moderno en Cuba” en *La vanguardia, surgimiento del arte moderno en Cuba*. La Habana, Museo Nacional, 1989, p.5.

la época y su regreso a la isla vino a coincidir no sólo con los pintores españoles exiliados, sino también con refugiados europeos, como el suizo Robert Altmann, el ruso Salomón Lerner y el español Hipólito Hidalgo de Caviedes⁸⁸. Igualmente, residían y trabajaban por aquel entonces en la capital cubana el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, el costarricense Max Jiménez y el norteamericano George McNeil. Todos ellos contribuyeron a un diálogo con los pintores locales de vanguardia, un intercambio de criterios estéticos que contribuyó a revitalizar las artes plásticas cubanas.

Con anterioridad a la incidencia del fenómeno del exilio español en la isla, el establecimiento y normalización de las relaciones culturales entre Cuba y España se habían visto reforzados a través de una figura clave: el antropólogo e historiador habanero Fernando Ortiz Fernández, quién institucionalizó el intercambio científico y cultural con la antigua metrópoli despegándolo de cualquier contenido religioso, político o racial y estableciendo una perfecta sintonía con otros intelectuales españoles. Fue él quien, precisamente, invitó a Juan Ramón Jiménez, junto con su esposa Zenobia Camprubí, ambos procedentes de EE.UU., en noviembre de 1936, desde la Institución Hispano-Cubana de Cultura.

2.2.1.2. La llegada de los exiliados españoles a Cuba.

El final de la Guerra Civil española agudizó en Cuba las actividades antifranquistas y pro republicanas de toda índole. Se pasó de una imagen de España colonialista, retrógrada (que durante ese período venía representada por el Franquismo) a otra más justa, democrática y popular, encarnada por los españoles exiliados, con los cuales se identificaban las aspiraciones políticas de los cubanos. Los intelectuales españoles que llegaban a La Habana ponían de manifiesto el prestigio de una parte de España que se había visto obligada a emprender un peregrinaje forzoso. Todos ellos se hicieron notar en la isla a través de conferencias, cursillos, publicaciones y actos públicos. Su calidad profesional hizo posible que, en 1939, se crease la Escuela Libre de La Habana, anclada bajo modelos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza y recogidos por la Junta para Ampliación de Estudios, como continuación y trasvase a tierras americanas de este proyecto educativo iniciado en España.

A diferencia de otros países como México, República Dominicana o Chile, por ejemplo, a Cuba no arribó ningún barco cargado de exiliados republicanos españoles, y fletado a tal efecto. Los primeros en llegar lo hicieron en condiciones aceptables, de un modo directo en pasaje regular desde los puertos aún bajo el control del Gobierno republicano o después de haberse trasladado legalmente a territorio francés. Una vez en Francia, los recientemente naturalizados cubanos, gracias a las facilidades en la legislación sobre la adopción de la nacionalidad por parte de las autoridades cubanas en un primer momento, lograban un pasaporte y eran repatriados a la isla. Pero a partir de 1939 los exiliados españoles llegaron a Cuba mayoritariamente de manera indirecta. Las autoridades cubanas, temerosas de que arribase al país una avalancha de

⁸⁸ A pesar de ser tratado dentro del grupo de artistas españoles exiliados en Cuba, Hipólito Hidalgo de Caviedes tenía otras consideraciones políticas que lo alejaban de las implicaciones que compartían los pintores afines a la II República.

refugiados, trataron de reducir el número de entradas por medio de diversas restricciones⁸⁹. La salida de España se realizó a través de Francia, bien cruzando los Pirineos, o bien mediante buques que zarpaban de las costas levantinas con rumbo a Marsella, para obtener posteriormente un visado y la documentación oportuna que le facilitase su traslado a territorios de ultramar. La elección de Cuba como lugar de destino vino motivada, algunas veces, porque muchos de los españoles exiliados habían nacido allí o tenían familia, e incluso por la situación estratégica de la isla que les permitiría buscar un mejor destino en otros países como México o EE.UU. Fundamentalmente, muchos de ellos, pasaron algún tiempo en República Dominicana, tras lo cual decidirían trasladarse a esta otra isla antillana movidos por las dificultades económicas y políticas de la isla regentada por el dictador Trujillo. Desde 1940, existen informes de la JARE⁹⁰ sobre el embarque de españoles republicanos a Cuba procedentes de República Dominicana. Debido a un elevado número de peticiones, este organismo se vio obligado a restringir las ayudas exclusivamente para los que eran perseguidos por el régimen político del dictador dominicano.

José Amor y Vázquez⁹¹ cifra en 86 el número de escritores, profesionales y artistas que se asentaron en Cuba, matizando los que se quedaron en la isla por un período inferior a dos años, los que permanecieron hasta la revolución castrista y los que continuaron de manera definitiva, si bien también incluye en esta nómina la estancia de otros fruto de visitas, conferencias y cursillos. Muchas veces, la isla, fue escenario de un desfile de profesores como Claudio Sánchez Albornoz, Vicente Llorens, Alfredo Matilla, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, María Zambrano o Juan Ramón Jiménez, dónde muchos de ellos de manera puntual difundieron su saber en su periplo por tierras americanas.

Las causas de la transitoriedad de los intelectuales españoles refugiados en Cuba fueron varias. La complicada situación económica de la isla dificultaba el desempeño profesional para muchos de ellos con formación universitaria y profesiones liberales, que no contaban con suficientes medios que posibilitasen su

⁸⁹ En 1939 las autoridades cubanas promulgaron una nueva legislación que rechazaba la entrada al país de personas que pudieran convertirse en una carga pública. Sólo podían entrar libremente en Cuba, sin pagar fianza, los turistas, las personas con estadías inferiores a 30 días, los conferenciantes y artistas dignos de ese concepto de acuerdo con el aval de la Secretaría de Educación, ciudadanos norteamericanos y sacerdotes o religiosos en misión pastoral. Para el resto de inmigrantes la cantidad a abonar era de 500 pesos que eran reintegrados tras dos años de estancia en el país siempre y cuando no se convirtiesen en una carga pública. (DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *El exilio republicano español en Cuba*. Salamanca, Siglo XXI, 2009, pp. 35-39.).

⁹⁰ NARANJO OROVIO, Consuelo. *Cuba, otro escenario de lucha: la guerra civil y el exilio republicano*. Madrid, CSIC, 1988, p. 165.

⁹¹ AMOR Y VÁZQUEZ, José. "Perfil de una vivencia: intelectuales republicanos españoles exiliados en Cuba" en PORTELA YÁÑEZ, Charo (ed.). *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y El Caribe 1939-1989. Memorias del Congreso Conmemorativo celebrado en San Juan de Puerto Rico*, Sada, Edición de Castro, 1991, p. 137-141. Amor y Vázquez, ofrece una relación de escritores, profesionales y artistas del exilio español del 39 en Cuba, entre los que destacan importantes figuras de la plástica y la arquitectura española como Luis Bagaría, Ángel Botello Barros o Francisco Fábregas, entre otros. Además, el autor añade que en menos de dos años, la cifra de intelectuales llegados a Cuba había menguado a 41. Los desglosa en quienes se quedaron al menos dos años (11), quienes permanecieron hasta la revolución de 1959 (19), quienes continuaron tras ella (11) y quienes tuvieron una estancia o visita muy breve (45).

mantenimiento. A pesar de que la actitud oficial era favorable a la causa republicana, el ambiente de la universidad era caótico y la revalidación de títulos necesaria para ejercer una profesión muchas veces se hizo imposible, al igual que las circunstancias legales que permitiesen un arraigo en el campo laboral e industrial.

“Cuba entonces era un país donde ya no se encontraba trabajo fácil. Dónde más fácil se podía encontrar trabajo era en México... Porque, en definitiva, aunque se dieran facilidades por tratarse de la emigración nuestra nos dieron menos trabajo, pero es que los nacionales tampoco encontraban trabajo...”⁹².

Por eso Cuba fue utilizada por muchos refugiados españoles como puente de paso hacia otros países americanos como México, Puerto Rico y EE.UU.

Pero a pesar de las dificultades en la revalidación de los diplomas, que, además, superado este proceso, no garantizaba un puesto de trabajo, los intelectuales exiliados pudieron ejercer sus profesiones en distintos centros como el Instituto Universitario de Investigaciones Científicas y de Ampliación de Estudios de la Universidad de La Habana, la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana, la Escuela Libre de La Habana, creada por españoles exiliados y por cubanos, así como en la Universidad de Oriente y en la Escuela de Verano de dicha Universidad.

2.2.1.3. Los exiliados españoles y sus caminos en Cuba.

En Cuba, la labor desempeñada por los intelectuales exiliados se mostró en varias direcciones, pero mayoritariamente, en el campo literario y editorial. Particularmente el exilio poético en Cuba se compuso de notables figuras de la Generación del 27, quienes desarrollaron su producción literaria y expandieron sus ideas políticas y culturales en la isla. Su obra se caracterizó por una poesía de corte político y compromiso social donde los temas de desarraigo, nostalgia, añoranza y desesperanza, devinieron recurrentes ante la imposibilidad de restablecer al régimen republicano. Cuba, de modo particular, acogió a importantes figuras de la intelectualidad española como Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí, Manuel Altolaguirre, Bernardo Clariana, María Zambrano, Claudio Sánchez Albornoz, Luis Amado-Blanco, Juan Chabás, José Luis Galbe, Ricardo Barcells, Jaime Salvador, Eduardo Ortega y Gasset, Manuel Millares Vázquez, Margarita Xirgu, Fernando Alloza Villagrasa, Wenceslao López o Concha Méndez, por citar algunos ejemplos. De hecho, Juan Ramón Jiménez pronunció tres conferencias en la Institución Hispano-Cubana de Cultura y su paso por la isla dejó un profundo y grato recuerdo entre los literatos y poetas más importantes. O, María Zambrano, que también impartió valiosas conferencias, siempre de paso entre Puerto Rico y Cuba, en dónde fijó su residencia entre 1940 y 1953.

Las letras cubanas, además, se vieron estimuladas también por la Primera Reunión de Profesores Universitarios Españoles, auspiciada por la Universidad de La Habana en 1943, lo que atrajo, por un breve período de tiempo, a un granado grupo de profesores e intelectuales. La presencia de españoles se reflejó en importantes

⁹² NARANJO OROVIO. Op. Cit., 1988, p. 166.

instituciones como la Universidad de La Habana, la Institución Hispano-Cubana de Cultura y el Lyceum. Pero también desempeñaron una importante labor como autores o directores de periódicos, revistas, imprentas y editoriales. Ejemplos de ello fueron, la Editorial Lex, o La Verónica; esta última, imprenta y editorial fundada en 1939 por Manuel Altolaguirre de forma inmediata a su llegada a la isla, donde generó publicaciones como *Nuestra España* o tres colecciones como *El ciervo herido*, de literatura clásica española, otra destinada a la literatura cubana contemporánea, llamada *Héroe*, y *Ediciones 1616*, fundada en 1941 tras la desaparición de la revista. Con ello, Altolaguirre no sólo difundió la literatura española sino que, además, introdujo un diálogo entre los exiliados en Cuba y la sociedad de acogida con el fin de mantener la continuidad de la cultura española.

Otra de las direcciones que tomó el exilio republicano español en Cuba fue la del campo artístico⁹³. Entre el inicio de la Guerra Civil española en 1936 y hasta la Revolución Cubana de 1960, fueron varios los artistas plásticos que pasaron por la isla de manera coyuntural o se establecieron definitivamente. Es difícil determinar una cifra exacta sobre la cantidad de artistas refugiados que llegaron a Cuba, a pesar de que autores, como el ya citado Amor y Vázquez, ofrecen datos cerrados. Así, estudios más recientes como los de Jorge Domingo Cuadriello⁹⁴ amplían la cifra genérica de exiliados y, por tanto, de artistas e intelectuales, mientras que otros, como M^a del Pilar González Lamela⁹⁵, se centran en los casos más significativos. De todos modos, de lo que no cabe duda, es que el número de refugiados que llegaron a Cuba no alcanzó cifras tan significativas como las de otros lugares de Latinoamérica como México, Argentina, Venezuela, Chile, República Dominicana o Colombia. Además, hay que tener en cuenta la transitoriedad de muchos de ellos en la isla, pero, no por ello, de menos trascendencia si nos guiamos por los aportes y el enriquecimiento artístico durante su estancia en Cuba.

Por lo tanto, nos referiremos a los casos más destacados, como son los de Luis Bagaría, Ángel Botello Barros, Félix Candela, Martín Domínguez, Francisco Fábregas, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Joan Junyer, Juan Martínez Buján, Enrique Moret, José López Mezquita, José Luis Posada, Alfonso Rodríguez Castelao, Cristóbal Ruiz, Fernando Salvador, José Samaniego, José Segura Ezquerro, Josep Lluís Sert, Arturo Souto y Alfonso Vila “Shum”, entre otros ejemplos.

⁹³ Existen diversas investigaciones sobre el exilio español en Cuba, incidiendo en aspectos culturales y artísticos, lo que nos permite aproximarnos a la labor de los artistas españoles en este escenario. En este sentido, sobresalen los siguientes estudios: NARANJO OROVIO. Op. Cit., 1988; DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *El exilio republicano español en Cuba*. Salamanca, Siglo XXI, 2009; CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Legados y esperanzas en los creadores españoles del exilio de 1939 en Cuba” en BARREIRO LÓPEZ, Paula y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fabiola (eds). *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid, MNCARS, 2015, pp. 59-69. CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba” en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.). *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid, CSIC (Col. Biblioteca de Historia del Arte, 22), 2014, pp. 89-106.

⁹⁴ DOMINGO CUADRIELLO. Op. Cit., 2009.

⁹⁵ GONZÁLEZ LAMELA, Op. Cit., 1999.

La exhibición de la obra de estos artistas solía ofrecerse en los salones de casas regionales ya consolidadas, como el Centro Gallego o Asturiano, el Lyceum y Lawn Tennis Club, el Círculo de Bella Artes y en menor medida alguna galería de arte.

2.2.1.4. Pintores y escultores exiliados en Cuba.

Hipólito Hidalgo de Caviedes llegó a Cuba en 1936. De su arribo, se ha escrito:

“Después de pasar tres meses refugiado en la Legación de El Salvador en Madrid, salió de España por Alicante a bordo de un destructor inglés. Iba con lo puesto. Aquí quedaba su estudio, sus cuadros, libros, etc. Marsella, París, Cherburgo y La Habana, viaje imprevisto que habría de durar veinticuatro años”⁹⁶.

De formación clásica adquirida en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando como discípulo de Romero de Torres y Aurelio Arteta, mantuvo su estilo durante su estancia en el Caribe, si bien añadió a su repertorio una temática criolla de paisajes tropicales o guajiros, sin llegar a insertarse en el circuito artístico cubano ni español de la isla. En 1961 regresó a España, tras unos años en EE.UU., para continuar realizando obras de corte costumbrista.

José Samaniego Piñero⁹⁷ marchó a Cuba una vez iniciada la Guerra Civil en España. Nacido en Granada, se formó en Italia y participó en varias muestras en Cuba. Fundamentalmente, cultivó el retrato de corte social y político capturando la psicología del retratado. Entre sus retratos figuran importantes personalidades de la alta sociedad de Cienfuegos (como el obispo Eduardo Martínez Dalmau y Amparo Montalbán, viuda del millonario Nicolás Castaño), Santiago de Cuba y Camagüey, ciudades en las que residió, realizó exposiciones y estableció talleres de enseñanza.

Otro pintor que cultivó también el retrato pero, sobre todo, de personalidades destacadas de la comunidad española en la isla fue José López Mezquita. Llegó a Cuba en 1944 y pronto ingresó como profesor en la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba, donde permaneció hasta su regreso a España en 1952.

José Segura Ezquerro ya había estado en Cuba con anterioridad al conflicto armado español. Inició sus estudios de dibujo y pintura en su ciudad natal, Almería, para estudiar luego en la Academia de Bellas Artes de San Fernando siendo discípulo de Moreno Carbonero, Cecilio Plá, Muñoz Degraín y Romero de Torres. Continuó su formación en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid y viajó a Burdeos colaborando con el pintor Bertin. En 1921 marchó a Cuba para integrarse en el ambiente de vanguardia, lo que le llevó a entrar en contacto con Víctor Manuel, Romañach y Ramón Loy. Participó en la exposición de la Asociación de Pintores y Escultores celebrada en el Lyceum de Cuba, donde permaneció, salvo por un breve

⁹⁶ Ibídem, p. 44.

⁹⁷ De José Samaniego Piñero existen pocos datos sobre su trayectoria artística, si bien, es citado dentro del *Diccionario de artistas plásticos de Cuba* que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y del que se hace eco M^a del Pilar González Lamela en su publicación sobre el exilio artístico español en Cuba, a la hora de rastrear la presencia plástica española en la isla. Ibídem, p. 43.

viaje a España, hasta 1931, fecha en la que se instaló en Madrid hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936. En 1939 regresó a la isla reintegrándose sin problemas en la sociedad cubana hasta el punto de hacerse ciudadano cubano. Al igual que Joan Junyer y Vila "Shum", Ezquerro aprovechó el impulso en las artes cubanas para desarrollar su trayectoria profesional. En esta segunda etapa en Cuba participó en varias exhibiciones en el Lyceum (1936, 1960 y 1963), en el Centro Andaluz (1936, 1938 y 1940), en la Exposición de Arte Moderno y Clásico celebrada en el Palacio Municipal de La Habana en 1941, en la IV Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del Centro Asturiano en 1950, en el VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura de 1956 en el Palacio de Bellas Artes y en el Salón Anual de 1959. Segura Ezquerro se integró de tal manera en el círculo artístico cubano que decidió permanecer en la isla hasta su muerte, a pesar de las circunstancias políticas. En sus obras recurrió al tema de corte social con personajes de miseria y pobreza, pedigüños, prostitutas y áreas pobres de La Habana como los caseríos de Regla y Cojímar. También ejecutó retratos de niños, ancianos, campesinos, paisajes de tipo costumbrista y temas religiosos por encargo, como la obra de gran formato para la iglesia de San Francisco de La Habana sobre la muerte del santo. A pesar de estar en contacto con la vanguardia cubana nunca llegó a incorporarse plenamente en la misma, permaneció ligado a la pintura académica, con una factura de tipo tradicional, siendo los retratos realistas y optando como el impresionismo como recurso plástico para sus paisajes.

Tras su llegada en 1939 a la República Dominicana, Joan Junyer viajó a Cuba a fines de 1940 para establecerse durante un breve período en la isla⁹⁸ y llevar a cabo varias muestras de su pintura. En febrero de 1941 expuso en el Lyceum y en el Lawn Tennis Club bajo el auspicio del Instituto Nacional de Artes Plásticas. Posteriormente se asentó, de manera definitiva, en EE.UU. donde continuó con una carrera artística de renombre. No obstante, en 1947 retornaría a La Habana para ofrecer una exhibición de su obra en Instituto Nacional de Artes Plásticas. Fruto de sus vivencias caribeñas, incorporó en su obra escenas tomadas de la población negra como el baile de congas, ritos de la religión afrocubana y paisajes tropicales. Un buen ejemplo de esta iconografía fue su tríptico *Caonabo* basado en la mitología dominicana y expuesto en La Habana en 1941. De esta muestra, Guy Pérez-Cisneros Bonnel, una de las figuras principales de la crítica de arte en la primera mitad del siglo XX cubano, declaró que:

"En Junyer [...] las formas no se afrontan para equilibrarse; los colores surgen sin necesidad de complementarlos; como el derrumbe armonioso de un castillo de naipes, todos los elementos plásticos se persiguen hasta el marco, todo tiene un grácil carácter de movilidad, de danza amable que contrasta indiscutiblemente con la pétrea densidad de Picasso"⁹⁹.

Martínez Buján retrató desde su arribo en 1936 a las personalidades más destacadas de la colonia gallega de la isla como Ramón Fernández Mato, Alfonso

⁹⁸ Junyer permaneció en Cuba alrededor de 8 meses instado por la familia de su esposa Dolors Canals, radicada en la isla. CABAÑAS BRAVO. "Lazos y ensanches..." en CABAÑAS BRAVO y RINCÓN GARCÍA (eds.). Op. Cit., 2014, p. 99.

⁹⁹ PÉREZ-CISNEROS, Guy. "Exposición Junyer" en *Grafos*. Año IX, N^{os} 89-90. La Habana, febrero-marzo 1941.

Rodríguez Castelao y Jesús María Bouza Bello. Fue luego profesor de dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes del Centro Gallego en La Habana.

Ángel Botello Barros también llegó a Cuba procedente de exilios previos; primero en República Dominicana, y luego en Puerto Rico. Aunque su paso por Cuba fue breve, tan sólo unos meses, llegó a exponer una muestra de su obra en el Centro Gallego en mayo de 1943 y, poco después, en el Lyceum y en el Lawn Tennis Club, con una temática de folclore, bailes y población negra.

El escultor valenciano Enrique Moret Astruells¹⁰⁰ llegó a Cuba en un momento de consolidación de la vanguardia artística. Formado en estudios de talla, dibujo y modelado, su participación en el ejército republicano durante la guerra y el posterior exilio habían fracturado su carrera artística. Tras su paso previo por Santo Domingo, desembarcó en el puerto habanero en 1941 y no tardó en empezar a trabajar en los talleres de escultura. Así, en 1943, ya había realizado dos exhibiciones individuales en el Lyceum y Lawn Tennis Club altamente valoradas y, en 1944, dos más en Nueva York que le ayudarían a abrirse paso. Fue uno de los fundadores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (1944), con la que se implicó activamente. Militó en las filas del Partido Socialista Popular, junto a otros exiliados españoles, y preparó carteles para la Prensa Clandestina de España en la Casa de la Cultura. Su militancia y su gran compromiso con la causa republicana española le llevó a realizar piezas de marcado carácter político y social¹⁰¹ como *Martí y el imperialismo* (1952), *La España Leal* (1942), *Éxodo de España* (1942), *Miliciano español* (1942) y bustos de dirigentes de clara ideología (Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Julio Antonio Mella y Carlos Baliño), todo ello de acentuado matiz enfático y de denuncia.



Moret Astruells, *La España leal*, caoba, 1942.

Moret empleó materiales tradicionales de la escultura como madera, mármol, bronce, terracota y como carácter vanguardista, el cemento. Asimismo, dentro de los temas que cultivó, se encontraban figuras netamente españolas y de iconografía

¹⁰⁰ VILLAVIEJA LLORENTE, Carlos. *Textos de un escultor. Enrique Moret Astruells*, Sueca, Universitat Politècnica de València, 2011.

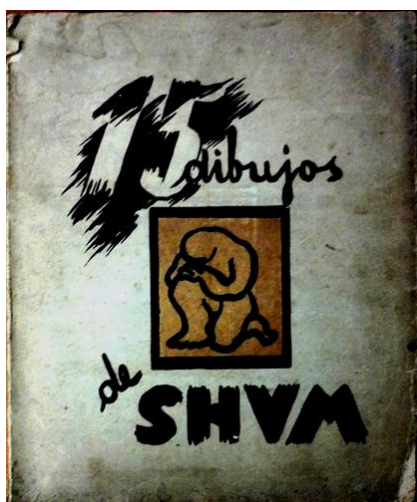
¹⁰¹ CABAÑAS BRAVO. "Legados y esperanzas..." Op. Cit., 2015, p. 65.

caribeña como personajes populares propios de su tierra de adopción. Tuvo que exiliarse a México en 1958 por su activismo para derrocar a Batista, pudiendo regresar en 1959, alcanzando entonces una nueva proyección en áreas como la docente. Tras la revalidación de su título, fue profesor de modelado y talla industrial en el Instituto Politécnico de Ceiba del Agua entre 1945 y 1956. Ya en 1960 pasó a ser profesor de la Academia de San Alejandro, en 1962 de la Escuela Nacional de Arte y en 1976 fue nombrado decano de la Facultad de Bellas Artes del Instituto Superior de Arte, siendo uno de los exponentes en el desarrollo escultórico del país.

Dentro de la nómina de artistas españoles que llegaron a Cuba, encontramos a caricaturistas y dibujantes: Alfonso Vila “Shum”, Luis Bagaría, Antonia Trench y Castelao.

Alfonso Vila “Shum”, también conocido por su otro nombre artístico “Joan Baptista Acher”, llegó a La Habana procedente de Santo Domingo en 1942. Ese mismo año expuso en la Galería del Prado y, al año siguiente, exhibió un óleo *Gitana* en la Exposición Municipal de Pintura y Escultura celebrada en el Palacio Municipal de La Habana. Sus modernos dibujos, caricaturas y humor gráfico e ilustraciones de trazo seguro y economía de líneas, impregnaron cubiertas de suplementos y revistas como *El País Gráfico* y *Lux*, publicaciones de las que fue director artístico entre 1943 y 1944. Además, también colaboró con *La Nova Catalunya*, *La Nova Cultura*, *Policia* y *Minerva*. Su humor político se sumaba a la propaganda antifascista en los años de la II Guerra Mundial. Fue la imprenta “La Verónica” de Manuel Altolaguirre, la encargada de publicar el álbum *15 dibujos de Shum* en 1942. Según declaraciones del poeta:

“Toda la obra de Shum es una invitación a la poesía. [...]. Shum nos invita a tomar parte de su obra, y no porque no tenga dicho en ella todo lo que plásticamente pueda decir un hombre, sino porque hay tanto de indecible en la delicada pintura que hace de los sentimientos, que nos sentimos con ellos adentrados en el terreno de la lírica, en un ambiente casi musical, silencioso”¹⁰².



“Shum”, *15 dibujos de Shum*, portada y una de las ilustraciones, *Abrazo*, 1942.

¹⁰² ALTOLAGUIRRE, Manuel. “Homenaje a Shum” en *El Mundo*. Año XL, Nº 13.159, La Habana, 18 de octubre de 1942, p. 2.

Luis Bagaría, al igual que otros como Ezquerro o García Maroto, ya había estado con anterioridad a la Guerra Civil española en Cuba. En su caso, llegaba a la isla en 1908 con la Compañía Teatral de su amigo Enric Borrás, en gira artística por varias ciudades de América, entre ellas, La Habana. Desde 1908 hasta 1910, allí colaboró con el *Diario Español* y el *Diario de la Marina*. En España, trabajó en diversas revistas y realizó caricaturas de humor reflexivo y desgarrado durante la guerra siendo considerado como uno de los mejores dibujantes de su tiempo. Dada su integración en los círculos culturales e intelectuales de clara ideología izquierdista, emigró a París en 1938 dónde expuso en la Galería Jeanne Castel. Gracias a la ayuda del embajador de México en París, pudo embarcarse a Cuba pero, pocos días después de su llegada, en junio de 1940, murió debido al deterioro de su salud.

Antonia Trench “Tony Trench” también vio truncada su actividad creadora al fallecer repentinamente en junio de 1939. Sus caricaturas, de marcado expresionismo, habían comenzado a darse a conocer gracias a su colaboración como dibujante y caricaturista en el diario *El Crisol*.

Durante la Guerra Civil española Alfonso Rodríguez Castelao viajó a Cuba durante cuatro meses con el propósito de recabar apoyo para el gobierno de la República, dedicándose a dictar conferencias y participando en actos de solidaridad en pro del pueblo español. Pero durante esta corta estancia no obvió su labor artística. Expuso sus dibujos e ilustró periódicos y revistas. Sus álbumes de guerra *Galicia durante la monarquía*, *Galicia Mártir* y *Milicianos* se exhibieron en la Casa de la Cultura de La Habana. El ambiente caribeño influyó en su temática a la hora de ejecutar escenas costumbristas y dibujos de negros que se hicieron famosos cuando, posteriormente, en 1939, viajó a Nueva York. A pesar de que radicó su exilio en Buenos Aires, en noviembre de 1945, regresó a La Habana en una corta visita de paso hacia México, utilizando en sus dibujos el tema criollo y la sensualidad de la raza negra pero sin olvidar el contenido de crítica social acorde con la realidad cubana del momento.

Otro artista de paso breve e influyente en Cuba que participó con su obra en sellos editoriales y publicaciones periódicas, fue el dibujante gallego Arturo Souto. En 1939 inauguró, gracias al apoyo del Instituto Nacional de Artes Plásticas, una exposición en la Sala del Colegio de Arquitectos y, un año más tarde, ofreció otra muestra en el Lyceum y Lawn Tennis Club que fue muy alabada por la crítica debido a la elevada calidad de las obras¹⁰³.

Merece la pena la mención de pintores exiliados que tuvieron esta ocupación como una labor secundaria en sus vidas pero sin carencia de reconocimientos. En este sentido tenemos que señalar a las figuras de Francisco Tortosa, Rafael Moreno y Felicino Iglesias Acevedo. El primero de ellos, se adentró en la pintura a los sesenta y tres años, durante su exilio en República Dominicana, guiado tan sólo por someros e intuitivos conocimientos de creación plástica. Tras su llegada a Cuba expuso en el Lyceum y Lawn Tennis Club, en abril de 1945, logrando que la crítica considerase su pintura como una representación de “la vanguardia de la pintura primitivista,

¹⁰³ DOMINGO CUADRIELLO. Op. Cit., 2009, p. 215. Críticos y escritores como Luis Amado-Blanco admiraban la técnica impresionista actualizada de sus obras.

expresión neta de una honda y pura corriente de tradición popular”¹⁰⁴. Esta pintura ingenua, espontánea, de corte “naïf” era desarrollada también por Rafael Moreno y Felicindo Iglesias Acevedo. Juan Chabás Bordehore y Ramón Medina Tur desarrollaron sus aptitudes pictóricas en Cuba. Chabás Bordehore, que había sido funcionario judicial, logró exhibir sus obras en el Lyceum Lawn Tennis Club (1941 y 1949), en el Patronato de Artes Plásticas (1942) y en el Ateneo de Cienfuegos (1943) reflejando paisajes propios de la isla. Del mismo modo, Medina Tur realizó muestras públicas de sus paisajes marinos y playas en la Galería Habana y en la Academia de Artes Dramáticas.

El campo de la escenografía teatral y de la danza¹⁰⁵, dio cobertura a dramaturgos, promotores, críticos y artistas como José Rubia Barcia, Francisco Martínez Allende, Muñoz Custodio, Ángel Lázaro, Luis Amado-Blanco, Francesc Parés, Ana María Fernández, Luis Márquez Escribá, Miguel Dupré, José Oriol Gispert, Manuel Fontanals, Joan Junyer o Martínez Buján. La Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana jugó un papel fundamental como una plataforma de contribución a la escena cubana sobre todo, a través de sus primeros directores, los exiliados Rubia Barcia y Francisco Martínez Allende dramaturgo y promotor teatral. Este último, además de asesor y director de puestas en escena, impulsó la creación de la agrupación multidisciplinar “La Silva” en la que luego participarían Alejo Carpentier, Alicia Alonso y el coreógrafo Fernando Alonso. Otra figura fundamental fue la bailarina y empresaria Ana María Fernández quien fundó su propia compañía contando con la participación de escenógrafos habituales, como los españoles Fernando Tarazona, Manuel Fontanals, Gori Muñoz o Santiago Ontañón.

2.2.1.5. Arquitectura del exilio en Cuba.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, el desarrollo arquitectónico que vivió La Habana se debió, principalmente, a la inversión de capital norteamericano. Fruto de ese período, se construyeron importantes edificios como el Centro Gallego, el Capitolio Nacional, el Teatro Auditórium, los hoteles Sevilla, Presidente y Nacional o el malecón habanero. Con el Crack del 29 y la crisis económica que comenzó a sufrir Cuba durante la última etapa de la Dictadura de Machado, los proyectos arquitectónicos decayeron volviéndose a retomar tras el fin de la II Guerra Mundial.

Como ocurrió con el caso de la República Dominicana, Cuba fue otro de los países caribeños que recibió a arquitectos exiliados españoles aunque las estancias de éstos en la isla fueron cortas, constituyendo, en la mayor parte de los casos, una etapa intermedia hasta el país dónde se asentarían de manera definitiva. Además, las dificultades que entrañaba la revalidación del título de arquitecto en el país caribeño, jugaba un papel importante a la hora de poder asentarse por más tiempo.

¹⁰⁴ Ibídem, p. 216. El ensayista madrileño exiliado Eduardo Ortega y Gasset fue el encargado de escribir el catálogo de la muestra de Tortosa. Por su parte, desde las páginas del periódico *El Mundo*, los críticos Herminia del Portal y José Gómez Sicre se encargaron de elogiar este tipo de obras.

¹⁰⁵ Para una mayor profundización véase DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. “Francisco Martínez Allende y su labor teatral en Cuba”, en AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (coord.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Barcelona, Renacimiento, 2011, pp. 877-885, y MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012.

A Cuba llegaron Fernando Salvador (Logroño, 1896 - Caracas, 1972), Josep Lluís Sert (Barcelona, 1902 – Barcelona, 1983), Juan Capdevila (Barcelona, 1910 – Madrid, 2013), Óscar Coll Alas (Oviedo, 1909– Cuernavaca, 1967), Martín Domínguez Esteban (San Sebastián, 1897– Nueva York, 1970) y Francesc Fábregas Vehil (Barcelona, 1901– Barcelona, 1979). Tan sólo los dos últimos permanecieron varios años en Cuba desarrollando brillantes carreras; el primero residirá allí hasta después del triunfo de la Revolución cubana, mientras el segundo, tras un breve periodo en la República Dominicana, vivirá en Cuba hasta su regreso a España en 1978.

En el plano arquitectónico cobró fuerza el movimiento del funcionalismo, transmitido por la presencia en el panorama cubano de los emigrados españoles, algunos de ellos miembros del GATEPAC, entre los que figuraban Martín Domínguez y Fábregas y cuyo mensaje transmitieron a arquitectos locales como Alberto Camacho y Joaquín Weiss. Algunos de los arquitectos exiliados habían desempeñado cargos de confianza en la administración republicana durante la Guerra Civil; así, Francesc Fábregas fue subsecretario de Obras Públicas de la Generalitat de Cataluña, por lo que el carácter de represalias políticas, unido al efecto de dejar de desarrollar sus profesiones, los lanzaron al exilio.

El ejemplo de los arquitectos españoles exiliados incidirá en las obras de los miembros de la Agrupación Tectónica de Estudios Contemporáneos (A.T.E.C.)¹⁰⁶, formado en 1941 para integrarse al CIAM bajo la tutela de Sert, formado por Eugenio Batista, Miguel Gastón, Nicolás Arroyo, Gabriela Menéndez, Manuel de Tapia Ruano, Carlos Alzogaray, Beatriz Masó, Rita Gutiérrez, Emilio de Junc y Eduardo Montoulieu. De acuerdo con las afirmaciones de Roberto Segre¹⁰⁷, es probable que en él participaran los dos arquitectos españoles emigrados a Cuba al finalizar la Guerra Civil, el catalán Ramón Fábregas y el madrileño Martín Domínguez.

Josep Lluís Sert, que era Vicepresidente de los CIAM, permaneció tres meses en La Habana hasta conseguir los pasaportes falsos que les permitieron, a él y a su esposa, entrar en EE.UU., donde vivió hasta su regreso a España, donde falleció en 1983. No obstante, mantuvo vínculos personales y profesionales continuos con Cuba, desarrollando una intensa labor profesional que quedó ejemplificada a su regreso, en 1953 en la urbanización Quinta Palatino, en el plan piloto para un centro vacacional en Varadero durante 1954-1955, un proyecto para el Palacio Presidencial de La Habana (1955-1957) y el plan piloto para la ciudad de La Habana en colaboración con Wiener y Schulz en 1958. Durante su estancia en la capital cubana, tuvo un intercambio intenso con los arquitectos cubanos, y asimiló las características específicas de la ciudad, que

¹⁰⁶ Este conjunto de profesionales se mantuvo unido hasta los años cincuenta, en contacto permanente con Sert –sin los conflictos internos y personales que caracterizaron los grupos brasileño y argentino–, participando en los sucesivos congresos del CIAM, desde Bridgewater en 1947 hasta su disolución en el CIAM X en Dubrovnik (1956). A ellos acudieron Eugenio Batista, Nicolás Arroyo, Rita Gutiérrez y Nicolás Quintana.

¹⁰⁷ SEGRE, Roberto. “Un ménage á trois urbanístico: José Luis Sert en La Habana” en POZO, José Manuel y TÁRRAGO MINGO, Jorge (coord.). *Actas del Congreso Internacional Miradas cruzadas. Intercambios entre Latinoamérica y España en la arquitectura española del siglo XX, celebrado el 13 y 14 de marzo de 2008 en Pamplona*. Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, 2008, p. 17.

atesoraría en su futura propuesta. Sin embargo, el declarado amor por La Habana, estuvo más presente en la elaboración de El Corazón de la Ciudad, que en la solución alcanzada en el Plan Director. Su dinamismo intelectual se asoció con su capacidad empresarial y su percepción de los necesarios vínculos con el poder económico y político.

Félix Candela se instaló en México, donde desplegó una trayectoria reconocida en ámbitos nacionales e internacionales. Antes de su traslado definitivo a EE.UU. en 1971, colaboró en la década del 50 con Max y Enrique Borges en algunos proyectos para La Habana que acabaron siendo emblemáticos: el diseño de la casa de la familia Borges y un oratorio en el que empleó el sistema de paraboloides hiperbólicos.

Martín Domínguez inició su formación en su ciudad natal, pronto se trasladó a Madrid dónde estudió en la Escuela Superior de Arquitectura (1914-1922) y colaboró con Zuazo, Zavala y Arrillaga pero, fundamentalmente, con Carlos Arniches, con quién compartiría importantes éxitos profesionales y reconocimientos de original diseño como el Café La Granja de El Henar o el bar del Hotel Palace. Una de sus obras más importantes en España de gran impacto nacional e internacional es el Hipódromo de la Zarzuela, que llevó a cabo en colaboración con el ingeniero Eduardo Torroja. En 1938 se embarcó rumbo a Cuba, de dónde salió en 1960, tras la revolución, para instalarse en EE.UU. A pesar de las dificultades iniciales para revalidar su titulación, durante su etapa cubana colaboró con arquitectos de este país como Honorato Colete entre 1938 y 1943 (con quién desarrolló en los primeros años los edificios La Sortija y el Teatro Favorito en La Habana, y tres viviendas para la familia Gómez Mena en Varadero), Emilio del Junco y Miguel Gastón entre 1943 y 1948¹⁰⁸ (con ellos, Martín Domínguez construyó varias residencias particulares y el edificio Radiocentro-CMQ), Ernesto Gómez-Sampera y su esposa Mercedes Díaz entre 1952 y 1960 (con quienes ejecutó el Ministerio de Comunicaciones, el edificio Libertad y el importante edificio F.O.C.S.A.).



Vista del edificio Radiocentro-CMQ, 1947.

¹⁰⁸ Desde 1948 hasta 1952, Martín Domínguez colaboraría sólo con Gastón. Con éste ejecutó el Teatro y Centro Comercial Miramar (1949), el Plano Regulador de Marianao (1950), el Plan de la Playa de Santa María del Mar, los Teatros Miramar y Atlantic, un edificio Municipal y el Auditorio al aire libre en Marianao, el Balneario San Diego y la vivienda para el Presidente Prío Socarrás (1950) cerca de La Habana.

Con todos ellos participó en una incesante actividad profesional que desembocó en la creación de casas particulares, edificios públicos, cafés, clubs deportivos, edificios comerciales, industriales y agrícolas, estaciones de radio, balnearios, diseño de muebles y decorados cinematográficos...

Un gran ejemplo de todo ello fue el imponente edificio F.O.C.S.A., un auténtico hito arquitectónico de 39 plantas en el perfil de La Habana con sus 373 apartamentos además de oficinas, comercios, cafés, clubs, teatro, restaurantes y aparcamiento, respondía al concepto de inmueble convertido en una pequeña ciudad con esquemas similares a los que Le Corbusier realizara para los inmuebles villa. Además de esta obra, Martín Domínguez ya había iniciado la colaboración con Gómez-Sampera y Díaz en 1951 con el Ministerio de Comunicaciones.



Edificio F.O.C.S.A., 1956

Pero la obra que demuestra su vinculación con las vanguardias europeas, será el edificio Radiocentro – CMQ (1947) junto a Emilio del Junco y Miguel Gastón. Fue el primer edificio multifuncional construido en Cuba, suma de comercios, oficinas, un teatro, restaurante, cafetería, estudios de radio y televisión y el cine Warner, que marcó un impacto urbano por su juego de volúmenes y sus características funcionales.

Otras construcciones significativas fueron el Edificio Central de Correos, el Municipio y Teatro al Aire Libre de Marianao, la residencia en Varadero para el presidente Grau, la residencia campestre del presidente Prío, el balneario de San Diego, la ordenación urbana de Jibacoa, al mismo tiempo que teorizó sobre arquitectura y urbanismo en varias publicaciones como la sección dominical “Arquitectura y Decoración” del *Diario de la Marina*, y dictó conferencias. Esta dilatada labor le mereció varios premios en concursos profesionales. En 1960 se trasladó a Estados Unidos pero no sin antes estudiar y desarrollar dos amplios proyectos habitacionales: El Pontón y el Edificio Libertad, con excelentes resultados funcionales y formales. Al no encontrar las condiciones apropiadas para continuar su carrera en Cuba, marchó a EE.UU. donde realizó algunos trabajos profesionales además de impartir clases en la Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York.

Por su parte, Francesc Fábregas trabajó inicialmente para el Banco Continental Cubano, pero debido a su militancia comunista pronto fue desplazado y tuvo que conformarse con diseñar algunas residencias particulares. Con el triunfo de la revolución, Fábregas se puso al servicio del nuevo gobierno participando en la construcción de la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos. Fue nombrado jefe del Departamento de Construcciones de la Junta Central de Planificación para hacerse cargo con posterioridad de la jefatura de Viviendas y Servicios Comunes de La Habana, llevando a cabo una importante actividad constructora en el ámbito de las viviendas prefabricadas y de bajo coste. Finalizó sus años activos en Cuba trabajando en la Academia de Ciencias.

Desde finales de los años cuarenta hasta la década de los cincuenta, los arquitectos cubanos asumieron las tendencias cosmopolitas internacionales y a su vez trataron de adaptarlas a la realidad local con el objetivo de identificarse como vanguardia estética dentro del concierto caribeño y latinoamericano. Este lenguaje internacional tropicalizado puede observarse en las obras de arquitectos españoles exiliados como el Radiocentro-CMQ o el elegante paraboloide hiperbólico de la Tumba Núñez-Gálvez de 1957, en el cementerio de Colón, calculada por Félix Candela.

La huella urbanística que los arquitectos españoles dejaron en Cuba forma parte del legado del país que supo acoger a estos profesionales. Continuando los impulsos racionalistas de la arquitectura española de la República, Martín Domínguez y Fábregas ejecutaron una arquitectura moderna y de calidad, técnicamente avanzada y conectada con las corrientes internacionales del momento.

2.2.2. Puerto Rico.

En el caso de Puerto Rico, las relaciones culturales que se establecieron previamente a la llegada de los refugiados españoles, supusieron una buena base para su residencia en este país, a lo que hay que sumar el papel protagonista que jugaron personalidades como Federico de Onís.

2.2.2.1. Contexto histórico-cultural puertorriqueño previo a la llegada de los exiliados.

Durante los tres primeros siglos de colonización, las artes pictóricas puertorriqueñas se caracterizaron por una presencia dominante del arte religioso, ante la necesidad de suministrar imágenes para el culto en iglesias y capillas. Durante la guerra hispano-estadounidense de 1898, el lenguaje plástico se centró en el academicismo con la evocación de tipos y costumbres como afirmación de signos únicos. La transición que sigue a la invasión estadounidense de 1898, siente la necesidad de buscar y descubrir en el entorno los signos diferenciadores de la realidad y la cultura de Puerto Rico con el deseo de rescatar y precisar los símbolos de la nacionalidad que, preferentemente, se asentaron en la lengua como elemento patrio. Artistas como Frade, Miguel Pou y Óscar Colón Delgado adoptaron un lenguaje plástico realista, mientras que excepciones como Julio T. Martínez, se centraron en corrientes estilísticas europeas como el surrealismo.

Desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, Puerto Rico acogió a varios pintores de procedencia española que llegaban a la isla por diferentes razones; infortunios personales, castigos o con propósitos didácticos. Entre las figuras más relevantes destacaron Luis Paret y Alcázar y Genaro Pérez Villaamil. No obstante, hasta bien entrado el siglo XIX, el desarrollo de las artes en Puerto Rico fue más bien lento, limitándose, casi, al taller de Campeche, discípulo de Luis Paret, y sin ningún contacto directo con las corrientes europeas de la época debido a la ausencia de pintores que practicasen temas paisajísticos, retratos de personajes y bodegones tal y como apunta Elvin González Sierra¹⁰⁹ en sus investigaciones. El mismo autor, ha identificado a 6 artistas españoles visitantes¹¹⁰ en el siglo XIX, de los cuales el paisajista romántico Genaro Pérez Villaamil fue el de mayor trascendencia. Su visita se debió a un contrato gubernamental con el fin de llevar a cabo las decoraciones del Teatro de San Juan, ornamentos que se hicieron en telas de grandes dimensiones y para lo que contó con la ayuda de su hermano Juan.

A finales del siglo XIX, los artistas españoles que llegaron a la isla boricua lo hicieron de forma discontinua y pausada, caracterizados por un clasicismo académico y por su actividad docente que supuso una ligazón con el hispanismo, a pesar del cambio de soberanía en la isla en 1898. A diferencia de artistas de otras procedencias, los españoles acudían al territorio boricua en busca de un nuevo mercado y cauce artístico. La escasez de museos y escuelas de arte durante este período es significativa. Es más, Juan Antonio Gaya Nuño se hace eco del hecho de que la pintura puertorriqueña “no es, no ha sido y no ha podido ser jamás académica”¹¹¹ por la cuestión de no existir en el país una institución rigurosa al respecto, lo que dio como resultado una pintura joven y fresca alejada de tiranías academicistas. Aun así, y a pesar de que la primera escuela de dibujo se abrió en 1822, se pueden apreciar algunas excepciones, como las academias fundadas por artistas, principalmente extranjeros, como el pintor español Fernando Díaz Mackenna, que vivió más de 20 años en Puerto Rico y a cuyo magisterio asistieron pintores locales en activo como Francisco Delgado, José Antonio Colorado, Nicolás Pinilla o Rafael Cabera, seguidores de la pintura de paisaje y retratos de su maestro que, como éste, realizarían exhibiciones en la propia academia.

Junto a Mackenna, el también español Alejandro Sánchez Felipe desempeñó una labor docente en la isla. Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con Cecilio Plá, Romero de Torres y Muñoz Degrain, llegó en 1933 a San Juan estableciendo un Estudio de Pintura y teniendo a su cargo a los artistas más importantes de aquel tiempo: Augusto Marín, Osiris Delgado, Luisina Ordóñez, Jorge Rechany, Fran Cervoni y otros. Otorgó becas a los alumnos con menos recursos y fomentó la pintura de corte social. Otros artistas españoles que practicaron la

¹⁰⁹ GONZÁLEZ SIERRA, Elvin. *Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)*. (Tesis doctoral inédita). Córdoba, Universidad de Córdoba, 2010, p. 110.

¹¹⁰ Se refiere a Juan Fagundo, primer artista español visitante; Pedro García, arquitecto y escultor madrileño que llegó a la isla en la década de los 40; Manuel Sicardó y Osuna, maestro de dibujo; los hermanos Genaro y Juan Pérez Villaamil, y Juan Cletos Noa, primer maestro del pintor impresionista puertorriqueño Francisco Oller y Cestero. GONZÁLEZ SIERRA. Op. Cit., 2010, p. 146.

¹¹¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura puertorriqueña*. Soria, Centro de Estudios Sorianos (CSIC), 1994, p. 29.

docencia pero con menos repercusión fueron Pedro Brull Agustí, llegado a Puerto Rico a fines del siglo XIX, retornó a España en los años 20, e Ismael d'Alzina Guaras que se instaló en la isla en 1934. Ismael d'Alzina Guaras, ya había realizado trabajos con anterioridad en otros puntos del Caribe, como Cuba, pero en Puerto Rico llegó a establecer una pequeña fundición y una escuela de dibujo y pintura en la década de 1940. Otro artista que visitó la isla con anterioridad al exilio y tuvo una labor docente, fue el escultor Claudio Mimó. Formado en Barcelona, había ganado el Premio de Bellas Artes y fundado la Asociación de Pintura y Escultura en esta ciudad. En San Juan tuvo un taller e impartió clases además de dictar alguna conferencia sobre arte moderno. En 1943 se estableció definitivamente en Cuba.

La divulgación del arte y la cultura a través de exposiciones, se debió a dos importantes instituciones. Por un lado, el Ateneo Puertorriqueño, creado en 1876 como institución cultural donde convergieron españoles y puertorriqueños desde su fundación y, por otro, la Universidad de Puerto Rico, cuyos talleres albergarían en los años 20 las enseñanzas del artista norteamericano Walt Dehner (1898-1975), que además logró organizar en la isla exposiciones de vanguardia de artistas europeos y norteamericanos como la muestra de arte catalán con obras de Miró, Picasso, Mompou, Nonell, Junyer, Mir o Mercadé. Ambos organismos se convertirían en todo un referente cultural y de difusión del hispanismo. La Universidad tuvo un papel importante en la medida en la que albergó la presencia de distinguidos intelectuales en el campo de las letras, la música y las artes. Bajo la rectoría de Jaime Benítez (1949-1966), artistas e intelectuales como Pablo Casals, Fernando de los Ríos, Francisco Ayala, María Zambrano, Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez, visitaron o se incorporaron a su actividad académica entre 1940 y 1950. Al Departamento de Bellas Artes de la Universidad se sumarían figuras como Cristóbal Ruiz y el escultor Francisco Vázquez Díaz "Compostela", que abriría las puertas a la escultura moderna.

Ya desde fines del siglo XIX, dentro de la alta élite de Puerto Rico, se apreció un gusto por las artes y la actividad intelectual. Dentro de la producción artística destacaban figuras como Miguel Pou, Ramón Frade, Francisco Oller, Óscar Colón Delgado, Juan Rosado y Julio T. Martínez. Este interés por la cultura se intensificaba por la existencia de grandes teatros como el actual "Alejandro Tapia y Rivera", las tertulias del Ateneo y las actividades culturales que se llevaban a cabo dentro del marco de la Universidad de Puerto Rico. Eran muchos los intelectuales de Europa y de América Latina que se trasladaban a estos centros a dar conferencias, lo que sin duda traía a la isla movimientos artísticos del exterior.

Durante las décadas de 1920 y 1930, Puerto Rico sufrió una fuerte crisis económica y un descontento social en un intento de liberación de las ataduras estadounidenses. Así que los diferentes partidos y gobiernos hicieron de la cultura y sus raíces hispanas una seña de identidad propia que pudiera reafirmar a Puerto Rico como pueblo y como nación. La valoración del idioma, la cultura y la tradición española fue el principal instrumento para mantener su condición de Estado Libre Asociado y no ser integrado dentro de EE.UU. La cultura pasó a ser el símbolo de su programa político que les sirvió para elaborar su proyecto nacional.

A comienzos de los años 30 nació un grupo de intelectuales (principalmente vinculados a la literatura) llamado “La generación de 1930” que llevaron a cabo una intensa actividad, vinculada al Ateneo y la Universidad, afines al hispanismo, progreso, jibarismo y puertorriqueñidad. El caso de la primera institución, creada en el siglo XIX, fue punto de encuentro de estudiantes, escritores y destacadas personalidades del mundo intelectual. Otra entidad que destacó fue el Instituto Popular de Enseñanza Libre establecido en 1936 como un deseo de “democratizar la enseñanza”, con clara base socialista, supuso una alternativa a la Universidad.

A finales de la década de los 30 y durante los años 40, Puerto Rico comenzó a experimentar una serie de cambios en su infraestructura política y socio económica. Durante toda esta década, asistimos a un periodo renovador que se prolongaría hasta 1950. Desde 1940 hasta 1948 el plano político estuvo dominado por el Partido Popular Democrático (PPD), con un proyecto populista orientado a la modernización del país y un programa de redistribución económica y social. En 1948, Luis Muñoz Marín, fundador del PPD se convirtió en gobernador¹¹² de Puerto Rico induciendo, en 1952, a que la isla obtuviese el estatus de Estado Libre Asociado aplicando la cláusula territorial de la Constitución de los EE.UU., a pesar de que había contado con la oposición de los nacionalistas y de muchos académicos. En cualquier caso, durante la década de los 40, el sistema educativo y las instituciones culturales tuvieron un papel decisivo en la construcción de un período modernizador y de identidades culturales en consonancia con el desarrollismo. El folclore, lo popular, se convertirían en símbolos de la patria que, incluso, serían recuperados en la década de los 50 por los pintores puertorriqueños como un símbolo de identidad contrario a la internacionalización e influencia estadounidense.

Como consecuencia de la política cultural que empezó a renovarse en los 40, se comenzó a encauzar la misma desde el ámbito gubernamental y se crearon instituciones como el Museo de Arte, Antropología e Historia de la Universidad de Puerto Rico en 1952. Pero también destacaron las iniciativas privadas como las que nacieron en 1959 con la fundación del Museo de Arte de Ponce por el empresario Luis A. Ferré, y la adquisición de bienes culturales gracias a la aparición de galerías de arte en San Juan como la Galería Pintadera, a las que siguieron el Taller-Galería Campeche y la Casa de Arte.

2.2.2.2. La acogida de Puerto Rico a los exiliados españoles.

Al igual que en Cuba, en Puerto Rico encontramos a muchos intelectuales españoles que, con anterioridad al conflicto armado español, habían viajado a la isla boricua impulsados por la idea de abrirse a nuevos conocimientos, países y culturas con un claro afán de regeneracionismo¹¹³. En 1907 se había creado la Junta para la

¹¹² En 1947, el presidente estadounidense Harry S. Truman firmó la ley que permitía la elección de gobernador a los puertorriqueños por un término de cuatro años.

¹¹³ La historia cultural de España, Puerto Rico y Estados Unidos, entre 1916 y 1939, las relaciones trasatlánticas de ida y vuelta entre estos países, así como la consolidación del hispanismo en la Universidad de Columbia y en Puerto Rico, gracias a la figura de Federico de Onís a través de la JAE y del Centro de Estudios Históricos de Madrid, se han tratado ampliamente en la publicación: NARANJO,

Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas de Madrid (JAE) heredera de los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza. La JAE¹¹⁴ llevó a cabo un programa muy activo de difusión científica y cultural a través del intercambio de profesores y alumnos entre países, y el establecimiento de becas para poder estudiar en el extranjero. Dentro de la acción cultural propuesta por este organismo, se encontraban las colectividades españolas asentadas en América. De ahí que, gracias al intercambio cultural que promovió y financió la JAE, se pudieran crear instituciones culturales españolas en muchos países de Latinoamérica, suponiendo un puente entre España y sus antiguas colonias aproximando diferentes, realidades pero con intereses y proyectos compartidos.

De este modo, la fundación en 1928 de la Institución Española de Puerto Rico fue una de las organizaciones que contribuyó a fortalecer esos vínculos. Así es que, esta red de relaciones entre España y Puerto Rico, fue la base para el asentamiento de los refugiados españoles en instituciones que, con anterioridad, ya habían acogido intercambios con la intelectualidad de la vieja metrópoli.

En 1916, Federico de Onís fue enviado a ocupar una cátedra de cultura y lengua española en el extranjero, con ese afán por abrirse a nuevos conocimientos e ideas en el exterior. Desde su posición en la Universidad de Columbia en Nueva York, actuó como delegado de la JAE y la Junta de Relaciones Culturales con EE.UU. y Puerto Rico, con el objetivo de trazar puentes entre los dos continentes y fomentar el estudio de la lengua y cultura española, con una fuerte implicación en una empresa común por parte de los intelectuales de los tres países. En Puerto Rico se encontró con el respaldo del por entonces rector de la Universidad, Thomas Benner, quien apoyó su proyecto de crear un Departamento de Estudios Hispánicos¹¹⁵ con una fuerte vinculación al Centro de Estudios Históricos de Madrid. Con el estallido de la Guerra Civil española, Federico de Onís manifestó públicamente su adhesión¹¹⁶ al Gobierno de la República y no fue indiferente a la situación y drama de sus compañeros en España, por ello desde su posición alentaba a la ayuda para con ellos y no dudó en colaborar para recaudar

Consuelo, LUQUE, M^a Dolores y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. (eds.). *Los lazos de la cultura: el Centro de Estudios Históricos de Madrid la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico Río Piedras, 2003.

¹¹⁴ Por citar algunos ejemplos que se formaron en el seno de la JAE, destacaron Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Blas Cabrera, Luis de Zulueta, Alberto Jiménez Fraud, José María Ots Caqdequí y Federico de Onís, entre otros.

¹¹⁵ En 1927 se creó el Departamento de Estudios Hispánicos que fomentó aún más las relaciones entre los intelectuales españoles y los puertorriqueños. Durante la década de los 20, Américo Castro, Tomás Navarro Tomás y Federico de Onís visitaron la Universidad. Al mismo tiempo, intelectuales boricuas como Margot Arce y Rubén del Rosario se formarían en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, lo que le valió una posición fundamental dentro del Departamento de Estudios Hispánicos de Puerto Rico, donde realizarían una importante labor como la creación de la *Revista de Estudios Hispánicos*.

¹¹⁶ Federico de Onís había sido Agregado en Misión Cultural de la Embajada de España en Washington entre 1932 y 1934. En una carta publicada en *La Prensa* de Montevideo, en 1938, dirigida a Antonio Machado y Tomás Navarro Tomás, declaraba que a pesar del hecho de no estar adherido a ningún partido político, era partidario de un gobierno en el que la libertad, la democracia y la justicia social primasen por encima de todo. NARANJO OROVIO, Consuelo y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. "Los lazos de la cultura se convierten en lazos de solidaridad: los inicios del exilio español" en NARANJO OROVIO, LUQUE y PUIG-SAMPER (eds.). Op. Cit., 2003, pp. 313-314.

fondos, con el propósito de solventar algunas situaciones de precariedad que sus colegas atravesaron durante su exilio. En 1954, Federico de Onís se instaló definitivamente en Puerto Rico, dónde situó su estudio hasta su muerte en 1966.

Se estableció entre los puertorriqueños y los españoles una relación de solidaridad que pudo apreciarse en la acogida de los recién llegados, gracias a las redes tejidas previamente entre los intelectuales de España y Puerto Rico, las frecuentes visitas de los profesores españoles a la isla en los años previos a la Guerra Civil que propiciaron fuertes lazos de amistad, el apoyo de los gobiernos populares por alcanzar un país soberano e independiente, y la renovación en los planes de enseñanza de la Universidad de Puerto Rico. Todo ello, provocó una respuesta solidaria en el entorno puertorriqueño que motivó la recepción de exiliados españoles. Así es que, a diferencia de México, que propició la llegada de refugiados españoles en virtud de simpatías políticas e ideológicas, y por el contrario de la República Dominicana, que se abrió al exilio motivada por la conveniencia de solucionar problemas de diversa índole, en el caso de Puerto Rico el arribo de este exilio se debió a la proximidad de intereses intelectuales como elemento clave de acogida.

Además de la ayuda de Federico de Onís valiéndose de su posición y prestigio en EE.UU., Jaime Benítez desde el rectorado de la Universidad de Puerto Rico y el exiliado español Sebastián González García, desde el decanato de la Facultad de Humanidades, consiguieron crear las condiciones necesarias para invitar y acoger a los intelectuales españoles refugiados.

Poco a poco, los intelectuales y científicos españoles se fueron integrando en universidades, centros académicos, editoriales, colegios, laboratorios u hospitales. Una de las instituciones que auspició la llegada de exiliados fue el Ateneo Puertorriqueño que, desde 1937, había invitado a muchos intelectuales españoles a través del Círculo de Conferencias, al frente del cual se encontraba Jaime Benítez. Asimismo, a partir de 1940, la galería y la sala de arte de esta institución comenzaron a acoger la obra de artistas españoles, como fue el caso de José Vela Zanetti o Ángel Botello Barros.

2.2.2.3. La universidad de Puerto Rico y su papel en el exilio.

En 1949 se designó a Jaime Benítez rector de la Universidad de Puerto Rico, figura clave en el panorama cultural de esta época y, sobre todo, en el mundo del exilio español en la zona, al traer consigo una nueva gestión y acoger a un significativo grupo de intelectuales republicanos españoles, que se incorporaron a la cátedra en la universidad y contribuyeron al enriquecimiento cultural y a la formación de las nuevas generaciones. Nos referimos a figuras como el Premio Nobel de Literatura en 1956 Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí, Américo Castro, Jorge Guillén, María Zambrano, Segundo Serrano Poncela, Cipriano Rivas Cheriff, Fernando de los Ríos, Francisco Ayala, Pablo Casals, Max Aub, León Felipe, José Gaos, Vicente Llórens o Alfredo Matilla, entre otros.

De este conjunto excepcional, señalamos a Juan Ramón Jiménez y Zenobia que llegaron en 1951 a la isla llevando una vida sumamente activa en la universidad y el

conjunto de la vida cultural. También destacó el caso de Pedro Salinas, que impartió cursos en la Universidad como profesor visitante y participó de la vida cultural del país, al igual que Francisco de Ayala y María Zambrano, que viajó a Puerto Rico para dictar varias conferencias y cursos en la Universidad, el Ateneo y la Asociación de Mujeres Graduadas. Entre las jóvenes generaciones vinculadas al área de Humanidades en la Universidad, encontramos a figuras como Aurora de Albornoz y Jorge Enjuto. Igualmente destacó la presencia del músico Pablo Casals, a quién se le debió la creación del Festival Casals, la fundación del Conservatorio Superior de Música y la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, o la de Josep Lluís Sert que asesoró en la organización de la Escuela de Arquitectura.

Benítez llevó a cabo las gestiones pertinentes y dio apoyo a todos estos intelectuales españoles exiliados, integrándolos en el claustro universitario con el fin de enriquecer la educación de los jóvenes puertorriqueños¹¹⁷. En 1939 había viajado a Santo Domingo con la expedición de universitarios puertorriqueños, lo que le permitió conocer de primera mano la labor pedagógica y artística desempeñada por los refugiados españoles en centros como el Instituto Colón. A través de su programa de Conferencias en el Ateneo Puertorriqueño, y a través de la ayuda prestada por el Comité Pro Refugiados Españoles, muchos intelectuales españoles pudieron emprender una etapa en Puerto Rico.

Con la nueva ley universitaria de 1942 impulsada por el electo Presidente del Senado de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, se concedía especial importancia a la universidad como centro de enseñanza y de investigación, como herramienta de aprendizaje de la riqueza intelectual y espiritual de la comunidad puertorriqueña. Por ello, Benítez supo ver y poner en práctica la contribución intelectual de los profesores españoles a la vida universitaria puertorriqueña desde sus inicios.

“Como parte de aquel primer trato con los exiliados españoles, vinieron a Puerto Rico a partir de 1940, primero a nuestro Ateneo invitados por un improvisado Círculo de Conferencias que me correspondió organizar. Tres años más tarde, luego de ser nombrado rector, invitamos a formar parte del claustro de nuestra universidad a los profesores Alfredo y Aurelio Matilla, Javier Malagón, Segundo Serrano Poncela, Vicente Herrero, Eugenio Granell, el escultor “Compostela”, Vicente Llorens, entonces en Santo Domingo. [...]. La década de los cuarenta dio comienzo a una época de innovación y de reforma en la vida y en el servicio público de Puerto Rico, que se extendió a los sectores más importantes en la orientación colectiva”¹¹⁸.

En el programa de reforma universitaria que desarrolló Jaime Benítez, se observa una continuidad con respecto a la internacionalización y la ampliación de la educación a todas las clases sociales, que ya se había iniciado en el pasado. Fueron años en los que la Universidad de Puerto Rico creció en el número de alumnado y de

¹¹⁷ NARANJO OROVIO, Consuelo y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “La llegada del exilio republicano español a Puerto Rico: solidaridad y reconocimiento en un proyecto cultural” en NARANJO OROVIO, Consuelo, LUQUE, M^a Dolores y ALBERT ROBATTO, Matilde (coord.). *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*, Madrid, Doce Calles, 2011, pp. 79-90.

¹¹⁸ BENÍTEZ, Jaime. “La Universidad de Puerto Rico y el exilio español” en PORTELA YAÑEZ (ed.). Op. Cit., 1991, pp. 62-63.

profesores, para lo que Benítez contó con exiliados españoles que jugarían un importante papel en esta nueva visión educativa. En sus viajes a EE.UU. y la República Dominicana estableció contactos con varios profesores exiliados con el fin de ofrecerles trabajo en Puerto Rico. En la época en la que la represión trujillista aumentó en la República Dominicana, estos contactos estimularon la llegada a Puerto Rico de Vicente Llorens, Alfredo Matilla, Segundo Serrano Poncela, Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, Eugenio Fernández Granell o Víctor Cuquerella, entre otros. De este modo, con el grupo de intelectuales exiliados españoles, la institución cobró un mayor prestigio internacional y calidad docente.

Vicente Llorens Castillo había trabajado como profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santo Domingo, antes de su llegada a Puerto Rico en 1945. En ese año, fue contratado como profesor asociado para el curso de verano¹¹⁹ y como catedrático asociado en el Departamento de Estudios Hispánicos en la Facultad de Humanidades. Tras su paso por la isla, se estableció definitivamente en EE.UU.

Igual trayectoria siguieron Javier Malagón, que estuvo en Puerto Rico en dos ocasiones (1947 y 1949) como catedrático visitante de los cursos de verano, y Segundo Serrano Poncela que, invitado por Benítez, impartió dos conferencias en 1947 en la Universidad, hasta su incorporación a la Facultad de Estudios Generales en el recinto de Río Piedras y a la Facultad de Humanidades hasta que, en 1959, pasó a Venezuela. El mismo caso encontramos en Alfredo Matilla Jimeno, que fue invitado a cubrir una plaza de catedrático en la Facultad de Ciencias Sociales durante el curso 1945-1946.

Dentro de la enseñanza de las Bellas Artes, la labor del español refugiado Sebastián González García fue significativa. Formado en Santiago y Madrid, había sido investigador y profesor del Centro de Estudios Históricos y la Universidad Central. Fue el Primer Decano de la Facultad de Humanidades (1943-1962), Director del Departamento de Bellas Artes (1943-1957) y del Seminario de Bellas Artes (1966-1967), además de las múltiples aportaciones a la Universidad, contribuyó al fortalecimiento de museos con nuevas salas, estableció la cátedra de historia del arte y otras asignaturas necesarias para el desarrollo del arte en el país. Al mismo tiempo, presentó la obra de artistas exiliados como Cristóbal Ruiz, Vela Zanetti, “Compostela” o Ángel Botello Barros.

2.2.2.4. Artistas exiliados en Puerto Rico.

El ambiente artístico de Puerto Rico se vio fortalecido por los creadores plásticos españoles que llegaron exiliados a la isla y que contribuyeron al desarrollo del arte moderno en la misma. Su presencia fue decisiva para la cimentación de un arte

¹¹⁹ Con el fin de poder sobrevivir, la mayor parte de intelectuales españoles, a su llegada a Puerto Rico, impartieron clases en las aulas del recinto universitario de Río Piedras que solían comprender los 9 meses del curso escolar, por lo que tenían que complementarlas con los cursos de verano para lograr subsistir.

que todavía no era lo suficientemente firme¹²⁰, por lo que la labor docente que la mayor parte de ellos desempeñaron, las nuevas inquietudes y morfologías imprevistas calaron en el arte puertorriqueño del momento enriqueciéndolo y dando lugar a nuevos valores. A partir de 1941, se intensificaron las exposiciones individuales y colectivas de los artistas españoles exiliados en la isla permitiendo la difusión y promoción de su obra que, junto con su trabajo docente, calarían en las nuevas generaciones de artistas puertorriqueños.

Cristóbal Ruiz, fue un pintor de gran trascendencia en Puerto Rico antes de la llegada del exilio masivo de la Guerra Civil. Recaló en el país antillano en 1938, dónde fijó su residencia definitiva. Algunos autores como Elvin González Sierra¹²¹ incluyen a Cristóbal Ruiz dentro de los artistas visitantes en Puerto Rico con anterioridad al conflicto armado español, desgajándolo de este segundo grupo. En cambio, para Gaya Nuño¹²², M^a del Pilar González Lamela¹²³, Consuelo Naranjo Orovio¹²⁴ y Miguel Cabañas¹²⁵, las circunstancias de la llegada de Cristóbal Ruiz a la isla radicarón en motivos bélicos al mostrar su compromiso con el bando republicano. En cualquier caso su influencia dentro de la evolución de la pintura local que se ejecutó a fines de la década de los 30 y principios de los 40, fue determinante. Todavía en España pertenecía a los círculos más vanguardistas, había expuesto en diferentes países de Europa y había sido pensionado por la JAE en Gran Bretaña en 1934.

En 1938, se le permitió salir en misión oficial rumbo a Europa y América. Una vez conseguidos los visados que aprobasen su estadía en EE.UU., llegó primero a Nueva York y desde allí a Puerto Rico. Su primera muestra en la Universidad de Puerto Rico fue un éxito, al igual que la que inauguró en el Casino de Ponce en enero de 1939. Tras viajar a Nueva York y México, dónde tuvo una fluida trayectoria expositiva, en 1941 regresó a Puerto Rico. En la isla se destacó por su pedagogía en las bellas artes en

¹²⁰ En noviembre de 1929, se inauguró la Primera Exposición de Arte e Historia en Puerto Rico, a la que seguirían las de 1931, 1933 y 1936. En 1937 se celebró la Primera Exposición de Arte Independiente de Puerto Rico a la que concurrieron los principales artistas de la época, junto con obras de artistas ya fallecidos. Además, en la década de los 30, algunos artistas puertorriqueños (Rafael Palacios, Quero Chiesa, Julio Tomás Martínez, Luisina Ordoñez, Luisa Geigel, María Luisa Penne del Castillo y Narciso Dobal), se formaron en el extranjero lo que generó que sus temáticas autóctonas se fundiesen con lenguajes europeos como el surrealismo y el cubismo. A pesar de estos esfuerzos, la renovación y eclosión del arte puertorriqueño se inició con la llegada de los creadores españoles exiliados de acuerdo con Gaya Nuño (GAYA NUÑO. Op. Cit., 1994, p. 103).

¹²¹ GONZÁLEZ SIERRA. Op. Cit., 2010, p.554.

¹²² GAYA NUÑO. Op. Cit., 1994, p. 104.

¹²³ GONZÁLEZ LAMELA, M^a del Pilar. "La aportación del exilio español a las artes plásticas en Puerto Rico" en PORTELA YÁÑEZ (ed.). Op. Cit., 1991, p. 288. González Lamela menciona la participación de Cristóbal Ruiz en la Junta Nacional del Tesoro Artística lo que viene a subrayar su implicación en labores de índole cultural durante la guerra.

¹²⁴ NARANJO OROVIO, Consuelo. "El exilio republicano español en Puerto Rico" en PLA BRUGAT (coord.). Op. Cit., 2007, p. 606.

¹²⁵ CABAÑAS BRAVO, Miguel. "El arte en otro retorno de los galeones. Los artistas del exilio español de 1939 en Puerto Rico" en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, p. 152-155. Cabañas Bravo menciona que el artista fue evacuado a Valencia por el Quinto Regimiento e instalado en la Casa de la Cultura, desde dónde participó en labores vinculadas con la Junta Central de Incautación y Protección del Tesoro Artístico y con el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937.

la Universidad de San Germán y en la Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras, caracterizado por la libertad expresiva de cada uno de sus alumnos pero al fin, sus técnicas eran el resultado del proceso pedagógico en el cual esos mismos alumnos le veían trabajar. Contó con su propio “Estudio de Pintura y Dibujo al Natural” en el sótano de la Biblioteca de Estudios Generales e impartió también clases en el Colegio Universitario Sagrado Corazón. Tuvo como discípulos más notorios a Julio Rosado del Valle, Rafael Tufiño, Luis Hernández Cruz y Marcos Irizarry. Su actividad en la isla, además de las aulas universitarias, también se desarrolló en el Ateneo Puertorriqueño, en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en otros círculos artísticos y en colegios privados.

En Puerto Rico, de manera prolongada, residieron artistas como Ángel Botello Barros, Carlos López Marichal y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”. Otros, sólo pasaron temporadas durante las cuales realizaron exposiciones de sus obras y se dedicaron a la docencia, como fue el caso de José Vela Zanetti, Esteban Vicente, Eugenio Fernández Granell e Hipólito Hidalgo de Caviedes, además de otros artistas que desfilaron por la isla como los casos de Antonio Prats Ventós y Manolo Pascual.

Durante la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta asistimos a una intermitente recepción de artistas españoles. Cada uno de estos períodos¹²⁶ se caracteriza por unos rasgos propios. Así, la década de 1940 estuvo marcada por el acontecer internacional y el peregrinaje de artistas refugiados españoles que tendrían una interesante actividad expositiva a la par que participaban de la actividad docente en el mundo de las bellas artes que en ese momento se iniciaba. La década de los 50, se caracterizó por la renovación de la nueva política del país y, por último, en los años 60 se asiste a un período de consolidación de la situación de la comunidad española exiliada. En cualquier caso, los artistas españoles exiliados, se acoplaron bien al proyecto cultural que se había iniciado en Puerto Rico, impulsando la escena artístico-cultural y como foco difusor del hispanismo. Sin duda alguna, tal y como afirman diversos autores¹²⁷, la migración de artistas e intelectuales españoles propició la modernidad artística en Puerto Rico y enriqueció el ambiente cultural en la isla.

Como se ha venido exponiendo, la nómina de artistas que llegaron a Puerto Rico no es tan numerosa como la que se dio en México, República Dominicana o EE.UU. Pero resalta el hecho de que, a diferencia de la República Dominicana, los artistas que recalaron en Puerto Rico eran creadores bien formados, que incluso ya

¹²⁶ Miguel Cabañas lleva a cabo una periodización en la que enmarca la llegada de artistas exiliados a tierras puertorriqueñas, indicando las características propias de cada una de estas etapas. CABAÑAS BRAVO. “El arte en otro...” en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, pp. 163, 164.

¹²⁷ Autores como Marimar Benítez (BENÍTEZ, Marimar. “La década de los cincuenta: afirmación y reacción” en BÁEZ, Myrna y TORRES MARTINÓ, José A. (eds.). *Puerto Rico: arte e identidad*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 115), M^a del Pilar González Lamela (GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1991, p. 287), y Miguel Cabañas Bravo (CABAÑAS BRAVO, Miguel. “El exilio en Puerto Rico de los artistas españoles de la diáspora republicana de 1939” en OPATRNY, Josef (coord.). *Migraciones en el Caribe Hispano*. Ibero-Americana Pragensia–Supplementum 31/2012, Praga, Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2012, p. 108), afirman que la presencia de los artistas españoles emigrados en la isla boricua ha sido fundamental en el desarrollo del arte moderno.

habían tenido experiencias previas en exposiciones individuales o colectivas durante su exilio en otras residencias, por lo que la realización de muestras y la incorporación a instituciones docentes era inmediata. En cualquier caso, había que tener en cuenta la dificultad de entrada al país basada en la restrictiva legislación estadounidense.

- **Ángel Botello Barros.**

Ángel Botello Barros había cursado estudios primarios en el Colegio de los Jesuitas de Vigo. Cuando tenía once años falleció su padre por lo que la familia se trasladó a Burdeos, donde el pintor estudió (en paralelo a sus estudios de ingeniería agronómica que terminó abandonando) en L'Ecole des Beaux Arts desde 1930 hasta 1934. Tuvo la oportunidad de participar en algunas exposiciones de la Société des Amis des Arts y en varios centros artísticos de Périgueux. En 1935 regresó a España, al obtener una beca de la Diputación Provincial de Pontevedra para cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Pero la Guerra Civil truncó su formación y fue reclutado por el ejército republicano, siendo incorporado al regimiento de Líster, donde se dedicó a realizar planos cartográficos.

Finalizada la guerra, volvió a Francia con su familia, permaneciendo algún tiempo en un campo de refugiados. Gracias a la ayuda del caricaturista francés Chaval, pudo embarcarse con los suyos rumbo a República Dominicana en junio de 1939. Allí permaneció hasta 1941, salvo por un corto viaje a Haití, hasta que salió para Puerto Rico el 20 de mayo de 1941. Su estancia en la isla boricua fue intermitente, con continuas salidas y entradas hasta su asentamiento definitivo en 1953. Así, en 1942, tal y como se ha señalado, viajó a Cuba y en 1944 volvió a Haití, donde conoció a su esposa Christiane Auguste y realizó retratos del Presidente Elie Lescot y su familia, así como varias exposiciones. Durante este período coincidió con artistas e intelectuales surrealistas, como André Breton y Wifredo Lam, que habían viajado a Haití atraídos por Lescot¹²⁸.

Su primer viaje a Puerto Rico en 1941, había sido motivado por la invitación de la Universidad para inaugurar una muestra individual en este centro¹²⁹. La exposición fue un éxito y, un mes más tarde, llevó a cabo otra exhibición en el salón de actos del Casino de Puerto Rico que fue también auspiciada por el Ateneo. En ambas, mostró composiciones realizadas en Galicia, la República Dominicana y su breve viaje a Haití, además de algún retrato. El éxito de sus exposiciones motivó que Ángel Ramos, director del periódico *El Mundo*, y la revista *Puerto Rico Ilustrado*, le contratasen para realizar sus portadas¹³⁰.

Tras cinco meses en la isla Botello Barros regresó a Santo Domingo con el fin de gestionar su documentación de visado. A principios de 1942, de nuevo invitado por la Universidad de Puerto Rico, expuso en el vestíbulo del Teatro del 9 al 19 de abril¹³¹. En

¹²⁸ LÓPEZ BERNÁRDEZ, Carlos (comisario). *Diáspora. 10 artistas galegos no exilio latinoamericano 1930-1970*, [cat. exp.], Vigo, Fundación MARCO, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2005.

¹²⁹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 176.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 178.

¹³¹ CABAÑAS BRAVO. "El exilio en Puerto Rico..." en OPATRNY, Josef (coord.). Op. Cit., 2012, p. 116.

esta ocasión se pudieron admirar varios retratos de personalidades puertorriqueñas como el de Narciso Dobal o a poetisa Mari Gloria Palma. Continuó colaborando con *El Mundo* y *Puerto Rico Ilustrado*, además de ejecutar algunos retratos.

A finales de 1942 se marchó a Cuba y, poco después, en 1944 viajó a Haití; sería entonces cuando se casaría con Christiane Auguste. El matrimonio Botello hizo una corta visita a San Juan de Puerto Rico en junio de 1947 hasta que, un año después, se establecieron en la isla hasta 1950. En ese momento, el gallego impartió clases en la Academia de Arte de Edna Coll¹³², expuso obras en la Universidad de Puerto Rico en marzo de 1948 en la que presentó trabajos haitianos de paisajes, desnudos, folklore, escenas costumbristas, además de retratos de damas puertorriqueñas¹³³.



Botello Barros, *Niñas en la playa*, 1947, óleo sobre lienzo. Colección Museo de Arte de Puerto Rico.

En 1950 se marchó a Nueva York, estableciéndose luego de manera definitiva en Puerto Rico en 1953 hasta su muerte en 1986. El mismo año de su llegada, inauguró una exhibición en la “Galerie des Arts” de Haití en su local del Hotel Caribe Hilton¹³⁴. A finales de 1953, Botello se asoció con la diseñadora norteamericana Lorraine Dora, fundando la Galería de Arte Las Antillas en el mismo Hotel Hilton. Esta galería, fue la principal propulsora del arte contemporáneo en la isla, aunando actividades expositivas con promoción y conservación de la artesanía local. En 1960, la galería se trasladó al Viejo San Juan cambiando su denominación por la de Galería Botello e inaugurando con posterioridad otra sala en el Centro Comercial Plaza Las Américas en Hato del Rey. En ambos espacios, continuó con la promoción de las artes plásticas

¹³² Edna Coll fundó la Academia de Bellas Artes de Puerto Rico (conocida con el nombre de “Academia Edna Coll”) en 1941. Presidió la misma hasta 1954. Asimismo fue profesora de Bellas Artes en la Universidad de Puerto Rico. En 1982 ocupó el cargo de presidenta de la Sociedad de Autores de Puerto Rico.

¹³³ GONZÁLEZ LAMELA, M^a del Pilar. “Tres artistas gallegos en Puerto Rico: Compostela, Botello y Granell” en PORTELA YÁÑEZ, Charo (ed.). *Jornadas de la emigración gallega a Puerto Rico. Actas del Congreso celebrado en San Juan el 30, 31 de enero y 1 de febrero de 1996*, Sada, Ediciós do Castro, 1997, p. 182.

¹³⁴ *Ibíd.*, pp. 182-183.

puertorriqueñas. En esta cuarta etapa en Puerto Rico, pintó trajes junto a su esposa mediante la técnica del linóleo con diseños inspirados en el vudú haitiano que tuvieron gran éxito.

Hasta 1950, los desnudos estilizados y los paisajes caribeños de vegetación exuberante, con una estética que recuerda a las obras de Gauguin, impregnaron la producción de Botello. A partir de esa década, sus figuras se van a esquematizar acentuando el dibujo con gamas cromáticas intensas, además de combinar varias técnicas: litografía, metal, serigrafía... Su vida en el Caribe influyó en su pintura hasta el punto de dotarla de indigenismo con una inclinación espiritualista que le permitió fusionar lo autóctono con su personal lirismo. El artista reconoció que: “En estas islas he hallado motivos pictóricos de valor inapreciable. Gozosamente me he sumergido en el color, en la luz, en esa cálida sensualidad que emana del ambiente”¹³⁵.

- **Carlos López Marichal.**

Carlos López Marichal¹³⁶, nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1923, se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz. En su tierra natal había tenido un estrecho contacto con el pintor surrealista Óscar Domínguez, con quien coincidió en París en 1938. Con su familia se trasladó a Madrid y posteriormente a Barcelona, donde asistió a clases de dibujo con el pintor Enrique Climent, exiliado posteriormente a México. Tras su participación en la contienda, en 1939 se marchó al exilio a Francia con su familia, donde estuvo una temporada en un campo de concentración hasta que en 1940 ingresó en la Real Academia de Bruselas para iniciar estudios de arquitectura y teatro junto a maestros como René Magritte y Charles Spack. Pero no pudo concluir sus estudios y marchó al exilio a México desde Casablanca, donde había permanecido con su familia una temporada y donde llegó a crear junto a su hermano la revista *La Guanchada*. En México prosiguió con su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Escuela de Artes Gráficas y la Escuela de las Artes del Libro, para continuar su enseñanza junto a José Clemente Orozco. En México, Marichal se dedicó al diseño escenográfico para varias compañías teatrales, la ilustración y el grabado, además de impartir clases como profesor de escenografía y teatro en la Universidad Femenina de Motolinía. Fue, además, director técnico del Palacio de Bellas Artes de México. En 1949 viajó a Baltimore, donde residía su hermano, y tras una temporada en EE.UU. colaborando con el grupo teatral de la Escuela Española de verano de Middlebury College en Vermont, pasó a Puerto Rico.

Llegó a San Juan de Puerto Rico el 4 de septiembre de 1949, contratado por la Universidad para trabajar como director técnico del Teatro Universitario (1949-1951), por intermediación de la actriz Piri Fernández de Lewis, a quien había conocido en México cuando el canario era escenógrafo y director técnico del Palacio de Bellas Artes. En Puerto Rico, donde residió hasta su muerte en 1969, pronto se insertó en el ambiente cultural del momento, integrándose entre los artistas puertorriqueños

¹³⁵ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 178.

¹³⁶ La hija del artista, Flavia Marichal Lugo, proporciona amplios datos biográficos en: MARICHAL LUGO, Flavia. “Carlos Marichal: un exiliado español republicano en Puerto Rico” en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, pp. 191-226.

Tufiño, Martinó y Rodríguez Báez, y demostrando su buen hacer en distintos campos artísticos: teatro, artes gráficas, ilustración, diseño...

En el verano de 1950 volvió a Vermont para colaborar de nuevo con la Escuela Española de verano de Middlebury College, dentro del programa cultural que ésta ofrecía a sus alumnos, para regresar de nuevo a Puerto Rico. En 1951 se casó con la actriz y libretista Flavia Lugo. Ese mismo año, fue nombrado profesor de arte de la Universidad de Puerto Rico, siendo compañero de Cristóbal Ruiz y Eugenio Fernández Granell. Impartió clases de litografía, xilografía, aguafuerte, diseño y arte comercial. También fue impulsor del taller de artes gráficas de la universidad en el que participaron varios artistas, además del alumnado. También ejerció como profesor en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña y otras instituciones educativas privadas del país, como el Colegio del Sagrado Corazón. Entre sus discípulos de la Universidad de Puerto Rico destacaron las figuras de Ralph Romero, Ernesto Álvarez, Myrna Rodríguez, Lorenzo Homar, Roy Kavetsky, Mila Jiménez Previdi, Raúl Zayas, Rubén Bras, Gloriela Muñoz y Jaime Romano.

Su obra boricua arrancó con su participación en la escenografía de la obra *Noche de Reyes* de Shakespeare, presentada en el Teatro de la Universidad en octubre de 1949 y muy comentada por la prensa: “La transformación y estilización de *Noche de Reyes* a la movilidad de un escenario moderno, hizo de esta representación un verdadero acontecimiento artístico”¹³⁷. Con este montaje se había puesto de manifiesto “su buen gusto y su capacidad como escenógrafo”¹³⁸. A éstas siguieron otras escenografías¹³⁹, *El celoso farfullero* de Molière y la *Dama Duende* de Calderón, lo que propició que diseñase también fuera del entorno de la Universidad. Además de estar al cargo de la dirección técnica del Teatro Universitario, también lo estuvo del Teatro Universitario Infantil, y diseñó un gran número de obras para otras instituciones y compañías: Tinglado Puertorriqueño, Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño, Arlequín, los Amigos del Teatro Español, Ballets de San Juan, Arte Teatral, Compañía El Cemí, Grupo Tramoya y La Comedia Puertorriqueña. Se encargó de la puesta en escena de un gran número de obras de teatro y ballet, incluyendo, en numerosas ocasiones, los vestidos y figurines, pues poseía un gran conocimiento de las telas y texturas en relación con la escenografía y la luz. *Platero y yo* en una adaptación teatral de Piri Fernández, *Blancanieves y los siete enanitos*, *Los soles truncos*, *La feria*, *Un niño azul para esa sombra*, *Cómo se llama esta flor...* son sólo algunos ejemplos de sus cuidadosos diseños, totalmente funcionales, y resultado de un minucioso estudio de los personajes en escena en relación con la escenografía. De hecho, desde el principio, Marichal se integró con los actores, directores, luminotécnicos y escritores para poder

¹³⁷ MATILLA, Alfredo. “Noche de Reyes” en *El Mundo*. San Juan de Puerto Rico, 10 de diciembre de 1949, p. 6.

¹³⁸ NARANJO OROVIO, Consuelo. “Entrevista realizada a Flavia Lugo de Marichal. San Juan de Puerto Rico, agosto de 2006” en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, p. 431.

¹³⁹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, pp. 200-201.

crear escenografías y vestuarios de gran exquisitez. Tal y como señaló Francisco Arriví¹⁴⁰:

“Carlos Marichal abarca con su arte de concertar líneas, volúmenes, color y luz dentro de un exquisito lirismo escenográfico, brujuleador de todos los temas, una gran época del teatro puertorriqueño en la que vemos perdurar el realismo social de los treinta, desarrollarse a plenitud el realismo poético simbolista de los cuarenta dentro de los cincuenta y sesenta, manifestarse con vigor el teatro de la imagen activa en los sesenta [...].”

Desde 1958, cuando se inició el Festival de Teatro Puertorriqueño, Marichal colaboró en varias representaciones (*Mi señoría* de Rechani Agrait, *En el principio la noche era serena* de Marín, *La Feria* de Manuel Méndez Ballester, etc.) y también participó en el Festival de Teatro Internacional, ambos organizados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Alternó su trabajo en la Universidad con labores en el campo de las publicaciones, ilustración, diseño de libros, novelas, revistas y periódicos. Así, fue asesor y director de Artes Gráficas en el Taller de Imprenta del Departamento de Instrucción Pública, encargándose de ilustrar y diseñar libros educativos, periódicos y folletos (revistas *Semana*, *Escuela* y *Educación*). Trabajó en los talleres del propio Instituto de Cultura Puertorriqueña y en 1966 pasó a formar parte del profesorado de la recién creada Escuela de Artes Plásticas, adscrita al Instituto, y donde impartió clases de dibujo y diseño.

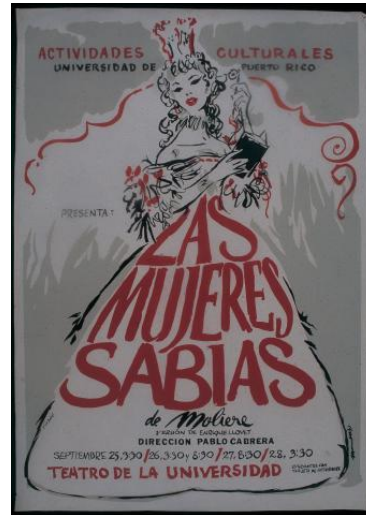
Marichal colaboró con Torres Martinó, Rodríguez Báez, Tufiño y Homar, fundadores del Centro de Arte Puertorriqueño (1950) en la elaboración del primer portafolio de grabados: *La estampa puertorriqueña*, para el cual el artista hizo una xilografía. Sus grabados son trabajos minuciosos de impecable realización técnica a través del buril, linóleo, madera, aguafuerte, punta seca, litografía y cincografía.

Tuvo una activa participación expositiva¹⁴¹, tanto en colectivas como individuales. Entre las muestras conjuntas, participó en la *Exposición al Aire Libre* en la Plaza de Armas de San Juan y en la exhibición *El grabado en el libro y en la estampa en Puerto Rico* en la Universidad de Puerto Rico, ambas en 1951. A éstas siguieron otras en las que cabe mencionar: *Pintores de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico (1953); *Pintura Puertorriqueña*, Museo Riverside de Nueva York (1957); *El dibujo como medio de expresión*, Universidad de Puerto Rico (1958); *Retratos y autorretratos*, Galería Campeche; *Las artes gráficas en Puerto Rico*, Instituto de Cultura Puertorriqueña (1958); entre otras muchas. De sus exhibiciones individuales se destacaron: *Diez años de diseño teatral*, Universidad de Puerto Rico (1954); *Carlos Marichal*, Universidad de Puerto Rico (1955) y *Diez años de diseño*, Universidad de Puerto Rico (1960).

¹⁴⁰ ARRIVÍ, Francisco. “El arte de la escenografía en Puerto Rico” en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, n^{os} 76-77, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, julio-diciembre 1977, p. 114.

¹⁴¹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 204.

Su obra se caracterizó por un dominio del dibujo, con trazos rápidos, fuertes, figuras alargadas, expresivas y una unidad de estilo personal, en el que combinó variedad de técnicas (acuarela, aguada, grabado). En la pintura desarrolló una obra de estilo realista inspirada en el entorno puertorriqueño y caracterizada por la utilización de una pincelada suelta repleta de pigmento con la que demuestra su habilidad como dibujante. El paisaje era su tema preferido, sobre todo el pueblo de Yauco en el que vivió alguna temporada con su esposa Flavia.



Carlos Marichal, ilustración para *Platero y yo* (izq.) y diseño para *Las mujeres sabias* (dcha.), 1969, serigrafía sobre papel. Colección Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico.

Del mismo modo, se distinguió por ser un gran retratista, logrando capturar las expresiones faciales junto con la personalidad. Realizó retratos de hombres, niños, mujeres y, sobre todo, de su familia. Como diseñador tuvo en cuenta la economía de recursos que puso en práctica en la realización de carteles de gran impacto visual, expresividad y comunicación. Ejecutó los carteles para los Festivales de Teatro Internacional así como varias actividades culturales.

Tal y como señala González Lamela¹⁴², el desarrollo de las bellas artes contemporáneas en Puerto Rico se debió en gran medida a la obra de Marichal. Se le denominó “Padre de las artes gráficas de Puerto Rico”¹⁴³ siendo una figura influyente en el campo del grabado al ser su iniciador e impulsor¹⁴⁴ en la isla y dejando su impronta en el arte de la xilografía. Su aportación al desarrollo y transformación del arte escenográfico de Puerto Rico fue trascendental a través del diseño de alrededor medio centenar de escenarios.

¹⁴² Ibídem, p. 200.

¹⁴³ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Dalma G. *Las aportaciones culturales de los exiliados españoles en Puerto Rico*. (Tesis doctoral inédita). Valladolid, Universidad de Valladolid, Facultad de Artes y Ciencias, 1997, p. 374.

¹⁴⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, Sebastián. *Carlos Marichal. 10 años de Diseño tipográfico, editorial, teatral, comercial* (catálogo de exposición Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras). Río Piedras, Universidad de Puerto Rico Museo de Historia, Antropología y Arte, 10 de marzo de 1960, p. 2.

- **Francisco Vázquez Díaz “Compostela”.**

Francisco Vázquez Díaz “Compostela” viajó a Puerto Rico el 10 de octubre de 1940 procedente de la República Dominicana a bordo del barco S.S. Coamo, como respuesta a la invitación cursada por el rector de la Universidad boricua Juan B. Soto, para realizar una exposición y como complemento de la misma hacer demostraciones de su técnica y de la talla en madera. Su participación junto a otros exiliados en la exposición con motivo de la “II Reunión Interamericana del Caribe”, celebrada entre mayo y junio de 1940, en Ciudad Trujillo, le valió dicha invitación por parte de las autoridades puertorriqueñas, que contaban con una representación en esta muestra, además de la intercesión del médico Ángel Rodríguez Olleros a quien había conocido durante su exilio en la isla dominicana¹⁴⁵. En esta primera exhibición en San Juan de Puerto Rico el 9 de noviembre, “Compostela” presentó, en el vestíbulo del segundo piso del edificio Hostos de la Universidad, 16 piezas esculpidas en maderas tropicales como *Pez del Caribe* (caoba), *Idilio pingüino* (aceitillo), *Esculapio* (yeso), *Busto del pintor Vela Zanetti* (sabina), o *Busto de Haydée de Rodríguez de Olleros* (sabina); este último, dedicado a la esposa del Dr. Olleros en agradecimiento a ambos. A propósito de la inauguración de sus trabajos, Margot Arce escribió:

“Compostela es maestro en el difícil arte de la talla directa. La madera la piedra, cobran vida, plasticidad, vibración bajo los golpes de su gubia o su cincel. De esa lucha tan inmediata con la materia resistente e informe van brotando los ritmos que descubren la presencia inefable del espíritu. Las masas y las líneas se organizan en una composición serena; o palpitan con dinamismo poderoso, como si la vida animara las formas inertes. El alma del escultor trasciende a la materia sin intermediarios. Los trazos son precisos, de áspera energía, con un dominio acabado de todos los recursos técnicos. El modelo vivo se purifica y se reduce a esquemas de líneas y de volúmenes que revelan lo expresivo y destacan los rasgos particulares y personales de más honda verdad psicológica. Los juegos y contrastes de luces y sombras destacan las calidades táctiles del dibujo, la hábil disposición de las masas, lo característico del modelo, que lo define como una realidad señera, única”¹⁴⁶.

Ese mismo mes, “Compostela” presentó otra muestra en el Ateneo Puertorriqueño con las mismas obras y con otras piezas dominicanas, como el *Busto de Ortega Frier*, rector de la Universidad de Santo Domingo y *Busto de Olleros*. Igualmente cumplía con su compromiso de ofrecer una demostración de talla directa para los estudiantes universitarios; talló en caoba *Bailarina española*, que regalaría al futuro museo de la Universidad. Aprovechó su estancia en Puerto Rico para trabajar en su obra e intentar conseguir algún encargo. Así, en julio de 1942, presentó una nueva producción en una muestra individual en el Mezanine del Hotel Condado.

¹⁴⁵ Gracias al Dr. Rodríguez Olleros, el escultor pudo contar con el apoyo del Dr. Lavandero y Enrique Melón que respondieron con sus propios bienes ante el Servicio de Inmigración Estadounidense a su favor durante su estancia en 1940, y como prolongación de la misma el 4 de junio de 1941, el 3 de junio de 1942 y el 4 de noviembre de 1942. VÁZQUEZ ARCE, Carmen. “Compostela: un escultor gallego en el exilio. Santo Domingo y Puerto Rico” en NARANJO OROVIO, LUQUE y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, p. 250.

¹⁴⁶ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 172.

“Compostela” regresó a la República Dominicana en noviembre de 1943 a tenor de lo expuesto en varios documentos oficiales¹⁴⁷. A pesar de que el 25 de septiembre de 1942 había contraído matrimonio con la intelectual boricua Margot Arce y su permanencia definitiva en la isla era un hecho, su autorización oficial de residencia no pasó inadvertida de dificultades. Había logrado prolongar su estancia gracias a las gestiones de la Asociación Pro Democracia Española que tenía relaciones con la UGT activa en el exilio y a la que el escultor pertenecía¹⁴⁸. Al tratarse de un territorio norteamericano, la consecución del visado permanente era complicada al ceñirse a una cuota limitada para inmigrantes españoles. Si bien, gracias a las invitaciones de las instituciones puertorriqueñas, como la Universidad o el Ateneo, se podía contar con un salvoconducto de entrada que permitía llevar a cabo la labor para lo cual eran reclamados, y suponía una garantía frente a las autoridades de inmigración. No obstante, el artista debió regresar a la República Dominicana, arribando el 22 de octubre de 1943, para finalizar sus trámites de visado y permanencia en Puerto Rico. “Compostela” estuvo poco más de un mes en Santo Domingo hasta que se formalizó su situación migratoria. Consiguió su visa y el permiso de reentrada en territorio estadounidense el 25 de noviembre de 1943, regresando a Puerto Rico en esa fecha. Sin embargo, a pesar de contar con su documentación en regla y no tener ya implicación activa en la política española del exilio, las autoridades coloniales norteamericanas comenzaron a vigilarlo y a citarlo a interrogatorios, persecución que cesó en 1955 tal y como ha relatado su hija¹⁴⁹.



Compostela contemplando una de sus obras de la serie *Pingüinos*, 1967.

¹⁴⁷ Dalma González, se hace eco en su tesis de la documentación de visado del Departamento de Estado de EE.UU. expedida en 1943 (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ. Op. Cit., 1997, p.360). Además, se ha registrado un permiso de entrada del artista en la República Dominicana que le sitúa en esta isla en octubre de 1943 y en el que consta que anteriormente ya había residido en este país, *Solicitud de permiso de residencia de Francisco Vázquez* [sic] Díaz, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 9 de noviembre de 1943. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, pp. 439-440.

¹⁴⁸ La hija del artista, Carmen Vázquez, describe el proceso que siguió su padre hasta la consecución de su documentación oficial de residencia, constatando la importancia que tuvo la ayuda entre los exiliados y determinadas instituciones a las que pertenecían. VÁZQUEZ ARCE. “Compostela: un escultor...” en NARANJO OROVIO, LUQUE y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, pp. 235, 247-249.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 228.

A partir de entonces, el artista recibió numerosos encargos de retratos cuya producción se prolongaría hasta 1962, con ejemplos como *Busto de Antonio S. Pedreira*, intelectual puertorriqueño, *Busto del general MacArthur*, *Busto del doctor Eugenio Fernández García*, *Busto de Carlos Blondet*, *Busto del industrial Antonio Ferré*, *Busto de Pablo Casals*, *Busto de Margot Arce*, *Busto de Eugenio María de Hostos*, entre un largo etcétera.

Ejerció como docente desde 1943 en el Colegio de Artes Industriales, adscrito a la Facultad de Pedagogía, dónde impartió cursos de vaciado en yeso, moldeado en barro o talla en madera hasta 1948, fecha en la que renunció debido a las condiciones de trabajo poco satisfactorias. Desde ese momento hasta 1955, trabajó en su taller realizando obras por encargo. Entre sus trabajos de este período, se encuentran la biblioteca que realizó para el Dr. Rodríguez Olleros o el Mapa de Puerto Rico en caoba policromada para el aeropuerto.

En 1955, junto con un grupo de artistas puertorriqueños, firma un manifiesto¹⁵⁰ creando la Asociación Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, institución sin fines lucrativos vinculada al Ateneo, cuyo objetivo era la enseñanza del dibujo, pintura, grabado y escultura. Labor que puso en práctica cuando en 1957 fue nombrado director y profesor del taller de escultura del Instituto de Cultura Puertorriqueña, labor que desempeñó hasta su jubilación en 1965. Allí enseñó las técnicas de la talla en madera, piedra y el vaciado en bronce. Asimismo, fue profesor de la Escuela de Artes Plásticas, entidad adscrita al Instituto de Cultura, hasta 1968.

Durante toda su vida en Puerto Rico, expuso su obra en el Ateneo Puertorriqueño, el Instituto de Cultura Puertorriqueña y en varios edificios de la Universidad¹⁵¹. También estuvo presente en la vida intelectual de la época y en las tertulias que se desarrollaban entre los refugiados españoles en varios restaurantes de San Juan. Asistía a actividades vinculadas con la República Española, recaudaba fondos para presos y niños refugiados y se relacionaba con personalidades como Félix Gordón Ordás, Fernando de los Ríos y destacados intelectuales exiliados en la isla como Cristóbal Ruiz, Juan Ramón Jiménez y Zenobia, el matemático Jesús Bajo, entre otros. Pero cuando la vigilancia e interrogatorios, mencionados con anterioridad, de las autoridades norteamericanas comenzaron a ser constantes, coincidiendo con la época del macarthismo, el artista comenzó a retirarse de las tertulias y de su implicación con el gobierno español republicano en el exilio.

Su trabajo delicado en madera se aproximaba a una labor artesanal, en la que empleó materiales tropicales como la caoba, el ausubo y el laurel sabino. Igualmente trabajó la piedra pedernal, el bronce, el granito y el mármol de Barranquitas. Entre su producción, se encuentran los retratos, la representación de monumentos y los animales. Dentro de esta última temática sobresalen entre sus obras, como una constante, las series de pingüinos que ya había iniciado en España pero que en el Caribe adquirieron una mayor estilización, humanización y cierto aire tropical. La

¹⁵⁰ Ibídem, pp. 259-260.

¹⁵¹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 174.

colección de pingüinos¹⁵² tuvo una temática diversa como *El pingüino escultor*, *Orquesta de pingüinos* o *El pingüino pintor* que, con carácter alegórico o irónico son una suma, resultado de la experiencia de descubrir en el gesto y la acción, emociones y relaciones de la humanidad. A través de los monumentos, ubicados en plazas, edificios gubernamentales y educativos, "Compostela" difundió la propia historia de Puerto Rico. Entre su producción, también sobresalieron las mascarillas para varias personalidades destacadas como Juan Ramón Jiménez o la poetisa boricua Trina Padilla.

- **"De paso" por Puerto Rico: estancias breves de otros artistas exiliados.**

Uno de los primeros artistas exiliados en visitar Puerto Rico fue el pintor José Vela Zanetti en septiembre de 1940, procedente de Santo Domingo, e invitado por Jaime Benítez para participar en el Círculo de Conferencias del Ateneo y realizar una exposición en el Casino¹⁵³. La muestra constaba de 100 cuadros entre óleos, acuarelas, dibujos, gouaches y bocetos murales, resultando un éxito en esta primera estancia en Puerto Rico, tal y como reseñó Margot Arce en la revista *Puerto Rico Ilustrado*¹⁵⁴. A la exposición en el Casino siguieron otras, en la Escuela Superior de la Universidad, la galería de arte del Ateneo, o colectivas junto a la Liga Profesional de Artistas Americanos.



Vela Zanetti, ilustración para el nº2 de *Health Bulletin*, publicado en Puerto Rico en febrero de 1942. AFVZ.

Durante este primer viaje a la isla boricua, que se extendió aproximadamente un año, Vela Zanetti no paralizó su producción. Su actividad en el país se amplió desde

¹⁵² LAGUERRE, Enrique. *Segundo libro de pingüinos: esculturas en madera de Compostela*. San Juan de Puerto Rico, La Trulla, 1975.

¹⁵³ CABAÑAS BRAVO. "El arte en otro..." en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, p. 162.

¹⁵⁴ AGUIRRE, Eduardo (coord.). *Vela Zanetti (1913-1999)*, Burgos, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, Diputación Provincial de Burgos, Fundación Vela Zanetti, 2000, p. 372.

la realización de los escenarios para el recital poético de Santiago Lavandero¹⁵⁵, enmarcado dentro de las actividades sociales de la Escuela de Verano de la Universidad de Puerto Rico, sobre textos de Machado, Neruda y Lorca, hasta la ejecución de retratos de personalidades próximas (Nilita Vientós, Esther Fano, Muñoz Marín, Tomás Blanco...). Incluso elaboró un cartel para el Boletín de Sanidad de Puerto Rico bajo el título *No existen enfermedades secretas*, publicado en 1942, y una escena campesina basada en el trabajo agrícola boricua en la casa campestre de Muñoz Marín¹⁵⁶.

A este momento, también pertenece su primera obra como fresquista fuera de su país de nacimiento, y que supuso su punto de partida como el gran muralista del exilio español en Latinoamérica, con una vasta producción al respecto. Se trataba del mural monumental de la *Última Cena*, pintado en el ábside de la Iglesia del Sagrado Corazón en Santurce, y el tema de *Jesús en el huerto*, desarrollado en el sotocoro de la misma. De ambos murales tan solo se conserva éste último, pues el primero se destruyó debido a que no concordaba con los gustos devotos, que veían demasiada rudeza en las figuras. De la obra, Eugenio Fernández Granell describía:

"[...] Rostros atormentados: preocupaciones estrujadas por las arrugas; ojos suplicantes, inquisitivos, serenos, con destellos que son el nexo de unión entre lo humano y lo divino; ojos sobrenaturales como estrellas del cielo, o pegados a la tierra cual gusanos, brillando insomnes, vidriosos; mesa frugal, ademanes campesinos; y en el cielo, un cielo sin límite, misterioso, escapado de los colores del prisma y sin pasaporte en regla que se certifique su esencia de cielo verdadero"¹⁵⁷.



Vela Zanetti durante la ejecución de la pintura mural *La Cena*, 1940, Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, San Juan, Puerto Rico, (desaparecido).

¹⁵⁵ El pintor, incluso, participó en el recital interpretando canciones castellanas. *Programa de mano del recital poético de L. Santiago Lavandero*, Universidad de Puerto Rico, 29 de julio de 1941. Archivo Fundación Vela Zanetti (en adelante AFVZ).

¹⁵⁶ BENITEZ. "La Universidad..." en PORTELA YAÑEZ (ed.). Op. Cit., 1991, p. 63.

¹⁵⁷ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. "El pintor Vela Zanetti y algunas consideraciones sobre su pintura" en AGUIRRE ROMERO, Eduardo (comisario). *Vela Zanetti. Antológica (1929-1998)*, [cat. exp.], Salamanca, Fundación Vela Zanetti, Caja Rural de Burgos, 2001, p. 46.

A mediados de 1951 regresó a Puerto Rico para ejecutar el encargo de pintar unos paneles murales para la Gran Logia Soberana de Puerto Rico¹⁵⁸, en los que representó una nueva interpretación de la historia de Hirám Abif, fundador de la masonería. Para este trabajo contó con la colaboración de Eugenio Fernández Granell. Igualmente, ofreció una muestra de 60 óleos en la Galería de Arte de la Universidad de Puerto Rico, a la par que dictó alguna conferencia. Ese mismo año se marchó a Nueva York al serle concedida la beca Guggenheim, que desencadenaría la realización del mural de los Derechos Humanos de la ONU.

El pintor segoviano Esteban Vicente había estado integrado en los círculos de vanguardia cultural durante la Edad de Plata española. En 1929 se trasladó a París y tuvo la oportunidad de tratar con Picasso, Dufy y Max Ernst. En 1936 se asentó en Nueva York. Allí, tras un breve período de actividad al servicio de la República, se sumergió profundamente en el ambiente artístico de la ciudad, hasta el punto de nacionalizarse americano en 1940. Tras una etapa de crisis en su producción, que desembocó en el expresionismo abstracto¹⁵⁹, sintió la necesidad de buscar una libertad creativa alejada de las presiones neoyorquinas como foco mundial del arte. En Nueva York, dónde había sufrido la muerte de su hija Mercedes y el divorcio de su primera esposa, se había casado con una discípula puertorriqueña de Pedro Salinas, María Teresa Babín, lo que motivó que se instalasen en Puerto Rico entre 1944 y 1947.

En San Juan fue contratado como profesor del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico y colaboró con el Departamento de Teatro de la misma, realizando interesantes decorados¹⁶⁰ como los que ejecutó para poner en escena *El Retablo de las Maravillas* de Cervantes y *El Milagro de San Antonio* de Maeterlinck. Debido a sus contactos y a la alta posición de su esposa en la isla, rápidamente tuvo trato con la intelectualidad local y el grupo de exiliados allí residentes. Llevó a cabo varias exposiciones individuales, comenzando con la de la Galería de Arte del Ateneo Puertorriqueño entre julio y agosto de 1945¹⁶¹. Las obras que componían la muestra, habían sido realizadas en Europa y EE.UU, entre 1934-1938 y 1944-1945 respectivamente. Sin embargo, en Puerto Rico no supieron comprender la obra de Esteban Vicente, totalmente separada del lenguaje tradicional y figurativo. El 21 de noviembre de 1945 realizó otra muestra en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico¹⁶² acompañada de una conferencia que dictó sobre *La pintura del siglo XX*, toda una defensa sobre la evolución de la pintura contemporánea y sus lenguajes. A esta exhibición siguió otra, en 1946, de nuevo en el Ateneo Puertorriqueño con obras actuales y abstractas. Asimismo, durante este momento, llevó a cabo encargos de retratos (Antonio S. Pedreira y Gerardo Sellés). Las oportunidades limitadas en la isla en relación a su futuro profesional, motivaron su retorno a Nueva York tras un viaje por España y Europa. En 1961 se divorció de su esposa M^a Teresa Babín,

¹⁵⁸ CABAÑAS BRAVO. "El arte en otro..." en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, p. 163.

¹⁵⁹ GONZÁLEZ LAMELA. "La aportación..." en PORTELA YÁÑEZ (ed.). Op. Cit., 1991, p. 290.

¹⁶⁰ CABAÑAS BRAVO. "El arte en otro..." en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, p. 173.

¹⁶¹ GONZÁLEZ LAMELA, Op. Cit., 1999, p. 184.

¹⁶² GONZÁLEZ RODRÍGUEZ. Op. Cit., 1997, p. 365.

casándose con Harriet Godfrey Peters y continuando su trayectoria artística abstracta que le agruparía dentro de la Escuela de Nueva York.

El multidisciplinar Eugenio Fernández Granell, fue otro ejemplo de aquellos que tuvieron como destino múltiples exilios hasta encontrar el lugar adecuado dónde poder establecerse. En febrero de 1940 se embarcó junto a su compañera Amparo Segarra en el buque *De la Salle*, cuyo destino definitivo era Chile, pero los avatares de la travesía hicieron que desviase su ruta hacia el mar del Caribe. Su destino finalmente fue la República Dominicana, más concretamente la colonia agrícola¹⁶³ de Dajabon (provincia conocida como Libertador en tiempos de Trujillo), en la frontera dominico-haitiana, debido a la política inmigratoria del dictador Trujillo, de la cual se hablará más adelante. Poco después pudo residir en la ciudad de Santo Domingo, en la cual se entregó a desarrollar sus dotes creativas y se inició en la pintura, tomando como escenario de inspiración el medio antillano. A partir de su encuentro con Breton en Ciudad Trujillo, en mayo de 1941 –y el cual trataremos en un bloque posterior de este trabajo–, comenzó para el artista su aventura surrealista. Abandonó la República Dominicana debido a las persecuciones de intelectuales del dictador Trujillo. Recaló en Guatemala en 1946, dedicándose allí a enseñar en la Escuela de Artes Plásticas entre 1947 y 1950, al tiempo que colaboraba en diferentes revistas locales y en la Radio Nacional. A pesar de la tranquilidad que le embargó, su residencia en el país, en una primera instancia, la polémica del pintor con la Asociación Guatemalteca de Estudiantes y Artistas Revolucionarios AGEAR y el grupo Saker-ti de Escritores y Artistas Revolucionarios durante el gobierno de Juan José Arévalo¹⁶⁴, hizo precipitar su salida hacia Puerto Rico el 6 de enero de 1950, para estar libre de persecución y acoso.

Su intención de mostrar su obra en Puerto Rico quedó reflejada en la correspondencia que mantuvo con Vicente Llorens en 1945¹⁶⁵, con quién había coincidido en Santo Domingo y que ya estaba instalado en Puerto Rico. Con objeto de organizar una exposición en 1946, y debido a la imposibilidad de que el artista viajase¹⁶⁶ a Puerto Rico, Llorens se encargó de ayudarle con las gestiones de traslado

¹⁶³ CAÑETE QUESADA, Carmen. *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe insular (1934-1956)*. Madrid, Iberoamericana, 2011, p.175. Igualmente, la esposa del artista, Amparo Segarra, confirmó la estancia de ambos en Dajabón, pueblo fronterizo con Haití (SEGARRA, Amparo. “La guerra ha terminado” en MEDRANO, Guillermina (coord.). Op. Cit., 1993, p. 339.).

¹⁶⁴ La lucha ideológica de Granell, defensor de la izquierda republicana y miembro del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) con anterioridad a su exilio, no fue visto con buenos ojos por los estalinistas guatemaltecos que apoyaron como presidente a Jacobo Árbenz Guzmán en las elecciones de 1950. Granell se hizo eco del peso que iba adquiriendo la impronta del “realismo socialista” en torno a la creación intelectual y artística en el grupo Saker-ti, pero se equivocó en centrar sus ataques en contra del canciller guatemalteco Enrique Muñoz Meany y del escritor Luis Cardoza y Aragón, que si bien eran en gran medida los mentores intelectuales de los sakertianos, tuvieron un contrapeso interno en la figura del líder del grupo, Huberto Alvarado Arellano, quien pronto destacaría como uno de los dirigentes comunistas guatemaltecos de mayor entrega y ortodoxia.

¹⁶⁵ *Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens*. Ciudad Trujillo, 18 de julio de 1945. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fondo Vicente Llorens Castillo (en adelante BVNP-FVLLC).

¹⁶⁶ *Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens*. Ciudad Trujillo, 14 de enero de 1946. BVNP-FVLLC. En la misiva el artista comenta a Llorens que las autoridades dominicanas le habían negado el permiso para trasladarse a Puerto Rico.

de las obras¹⁶⁷ así como a recopilar la información generada a propósito de la actividad, hecho que logró el 23 de abril de 1946 en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico¹⁶⁸. En la muestra presentó 26 piezas que demostraban su rápida evolución pictórica, con un estilo surrealista muy personal en el que el color y la línea conformaban un perfecto equilibrio resultante del temperamento del artista. La conferencia inaugural corrió a cargo de Pedro Salinas, el cual dijo de Granell que:

“Su sentido magistral de la pureza de las formas le permite poner a contribución todos los secretos de la pintura y los del *savoir faire* para plasmar sus sueños e inquietudes en un mundo alucinante poblado de atormentadas sugerencias. Cada uno de sus cuadros es como una invitación que el artista nos hace para que visitemos nosotros también, esa tierra incógnita que todos llevamos dentro, quizás sin sospecharlo, de donde vuelve él ahora cargado de tan fabulosos tesoros de belleza”.¹⁶⁹



Fotografía de Granell, reproducida en *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, el 20 de febrero de 1965. Col. de fotos del periódico *El Mundo*, Universidad de Puerto Rico.

Días después de la clausura de esta primera muestra, las mismas obras fueron expuestas en Ateneo Puertorriqueño¹⁷⁰ hasta el 6 de junio de 1946.

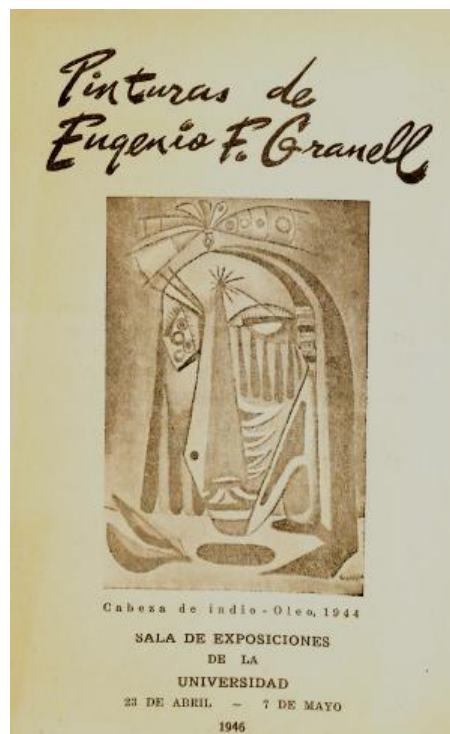
¹⁶⁷ *Cartas de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens*. Guatemala, 20 de marzo de 1946, 29 de abril de 1946. BVNP-FVLLC.

¹⁶⁸ *Pinturas de Eugenio F. Granell* (catálogo). San Juan de Puerto Rico, Sala de Exposiciones de la Universidad, 23 de abril a 7 de mayo, 1946.

¹⁶⁹ *52 Óleos de Granell* [cat. exp.], Oficina de Turismo de Guatemala. Guatemala, Universidad Popular, 1947, p. 2.

¹⁷⁰ *Exposición Eugenio F. Granell* [cat. exp.], Ateneo Puertorriqueño, 20 de mayo a 2 de junio de 1946.

En septiembre de 1949, Granell presentaba de nuevo una muestra individual en la Universidad de Puerto Rico. En esta ocasión, el artista pudo trasladarse a la isla para presentar su colección de 44 obras.



Portada del catálogo de la muestra de Granell en la Universidad de Puerto Rico, 1946.

Los contactos que había iniciado durante su primera estancia en el país¹⁷¹, le permitieron incorporarse como profesor del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico en enero 1950, en sustitución a Francisco Rivero Gil, que no pudo realizar los trámites a tiempo para incorporarse a su plaza. Allí impartió clases hasta 1959, de pintura, dibujo e historia del arte. Pero también, se encargó de dirigir la sala de exposiciones de la Universidad hasta 1956 y la Editorial Universitaria en 1959. Llegó a ser catedrático auxiliar, asociado y dirigir un viaje a Europa para los alumnos de la Universidad en 1954, que compaginó con licencias que le permitieron viajar a EE.UU. en 1956 y 1959.

En 1951 publicó su libro *La isla, cofre mítico*, además de participar activamente en la actividad cultural del país por medio de escenografías, colaboraciones editoriales, docencia, conferencias, muestras colectivas (en la Universidad de Puerto Rico en 1951, 1953, 1958 y en el Ateneo, 1952, 1957) e individuales fuera del país (Paris, Nueva York, Filadelfia). Pero sobre todo, su contribución destacó en el apoyo que

¹⁷¹ Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Guatemala, 18 de abril de 1949. BVNP-FVLLC. Granell exponía al intelectual su extrema situación de persecución en Guatemala y la necesidad de salir de este país solicitando ayuda para poder establecerse en alguna institución puertorriqueña. Así, Alfredo Matilla, Medina Echevarría, Gabriel Franco, Serrano Poncela y Agustín Cortés firmaron una carta en apoyo y defensa de Granell por el incidente guatemalteco, reafirmando su postura como artista demócrata.

prestó a las nuevas generaciones de artistas puertorriqueños. Introdutor de la corriente surrealista en Latinoamérica, propició que algunos de sus discípulos evolucionasen hacia este movimiento artístico que difundió en Puerto Rico a través de sus exposiciones y labor editora, materializada con el grupo *El Mirador Azul*¹⁷². En 1959 se instaló en EE.UU. hasta su regreso definitivo a España en 1985. En 1956 y con algunos de sus discípulos, Granell fundó *El Mirador Azul* con el propósito de promover el surrealismo, tendencia de vanguardia que para ellos representaba, en ese momento, el único medio de ruptura total tanto con los valores establecidos. Bajo la corriente surrealista, el grupo inventaba juegos y encuentro, siendo el primer frente de arte vanguardista documentado en la historia del arte puertorriqueño. Sus trabajos exploraban las tendencias avanzadas desde el surrealismo hasta la abstracción. Tras su etapa en Puerto Rico, se instaló en Nueva York en 1959.



Granell en su estudio de la Universidad de Puerto Rico, 1953.

Hipólito Hidalgo de Caviedes, residente en La Habana, viajó a Puerto Rico por motivos de índole económica y profesional ligados a contratos. Llegó invitado por Edna Coll, fundadora y directora de la Academia que lleva su nombre, con el fin de impartir clases en la misma. Coll había conocido a Hidalgo de Caviedes en un viaje a La Habana en 1944. Pero no fue hasta agosto de 1947, cuando el pintor pudo desplazarse a San Juan debido a los trámites de inmigración de la embajada norteamericana, acompañado del artista cubano José Hurtado de Mendoza que también dictaría clases en la misma academia.

¹⁷² En 1957 Granell, junto con el resto de integrantes de “El Mirador Azul” realizó una exposición. El grupo se reunía en diferentes lugares y se hacían preguntas sin ordenamiento alguno, contestando lo que se les ocurría en el momento, como si fuera el inconsciente el que contestaba. Entre los estudiantes que lo conformaban se encontraban: Frank, M. Espada, R. Alberty, F. del Valle, J. Jolguera, L. Maisonet, Lima, G. L. Muñoz, Tavín y Ana. Muchos de ellos contribuyeron a la formación del arte puertorriqueño actual.

El artista fue profesor de la Academia de Edna Coll durante el curso 1947-1948. Durante este tiempo realizó obras de caballete y retratos como el de la propia Edna Coll, Anna Santisteban o Alfredo Matilla. Tras este período, regresó a Cuba y viajó a México, pero en 1949 volvió a Puerto Rico a raíz del encargo de pintar los murales del nuevo edificio del Casino de Puerto Rico. A pesar de que en la actualidad ya no quedan vestigios de esta obra, su reconstrucción a través de crónicas e imágenes de la época¹⁷³ nos permite conocer su temática y estilo. En el vestíbulo representó la conquista y colonización de Puerto Rico dividido en diez secciones, en el salón de recepciones ilustró cinco escenas de la vida campestre alusivas al cultivo de caña de azúcar y al folclore, y, por último, en la sala de lectura figuraba un potro blanco y cerrero. Todo ello estaba ejecutado con una línea de contorno precisa y figuras de gran empaque y estatismo.

Por otro lado, debemos señalar al grupo de artistas españoles exiliados que visitaron Puerto Rico desde los cuarenta hasta los sesenta, con viajes y estancias más cortas que los anteriores, con el fin de exponer, vender obra o realizar algún encargo, o bien que llegaron a la isla bien entrada la década de los cincuenta. En este sentido, sobresalen varios artistas que comentaremos a continuación.

Desde la República Dominicana, llegaron el caricaturista valenciano Antonio Bernad González “Toni” y el escultor vasco Manolo Pascual. El primero, apoyado por su amigo y colega “Compostela”, visitó la isla con motivo de una exposición individual¹⁷⁴ en la casa discográfica Víctor-RCA, además de realizar algunas caricaturas de amigos y colaborar con sus ilustraciones en el periódico boricua *El Mundo*, el cual le había propuesto un cargo como caricaturista incluso antes de su llegada al país. Intentó instalarse en Puerto Rico, pero los problemas burocráticos le impidieron quedarse. A pesar de que llevaba un permiso de trabajo por seis meses, le obligaron a salir del país pero concediéndole la oportunidad de apelar la sentencia. Durante el tiempo que permaneció en Puerto Rico, sus gastos fueron sufragados por la compañía aérea Pan American hasta que tuvo que regresar a Santo Domingo, desde dónde se marcharía a México. Por su parte, Manolo Pascual presentó una exhibición¹⁷⁵ de 24 obras en la Facultad de Humanidades, bajo el título *Esculturas y dibujos de Manolo Pascual*, en febrero de 1947, aunque el artista no pudo viajar a la isla para acudir a la inauguración.

Antonio Prats Ventós, otro residente en la isla de Trujillo, dónde se había formado como artista, visitó Puerto Rico en junio de 1968¹⁷⁶, con motivo de la inauguración de su exposición en el Museo de Arte del Instituto de Cultura

¹⁷³ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, A. “Hidalgo de Caviedes: los motivos históricos en los murales del Casino”, en *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, 22 de enero de 1950, p. 11.

¹⁷⁴ MÁRQUEZ, Juan Luis. “Un artista español en San Juan” en *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, 5 de mayo de 1946, p. 4. Márquez alaba las obras del “Toni”, resaltando su dibujo y dando como resultado concepciones pictóricas de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

¹⁷⁵ En la entrevista realizada por Consuelo Naranjo Orovio a Carmen Vázquez Arce, ésta comenta que su padre, “Compostela”, ayudó a que Manolo Pascual pudiera celebrar una muestra de su arte en Puerto Rico. NARANJO OROVIO, Consuelo. “Entrevista realizada a Carmen Vázquez Arce. Puerto Rico, 12 de agosto de 2006” en NARANJO OROVIO, LUQUE, y ALBERT ROBATTO (coord.). Op. Cit., 2011, p. 424.

¹⁷⁶ GONZÁLEZ LAMELA, Op. Cit., 1999, p. 210.

Puertorriqueña. Un mes más tarde, presentó otra muestra en el Museo de la Universidad de Puerto Rico con 72 esculturas. Durante su permanencia en la isla, ejecutó las esculturas y relieves de la Urbanización Parkville en Río Piedras, un relieve en el Colegio de Lourdes y otro en la sede de Citybank en Hato del Rey.

Igualmente de la República Dominicana llegaron a Puerto Rico el acuarelista canario Guillermo Sureda, Juan Orcera y los hermanos Manuel, José María y Juan Iranzo¹⁷⁷. Sureda llegó a San Juan de Puerto Rico en 1950 en respuesta a un contrato del Departamento de Arte del periódico *El Imparcial*, labor que compaginó con la docencia de clases particulares de pintura y acuarela, además de realizar estampas y escenas del Viejo San Juan. Finalmente, se quedó en la isla al casarse con una puertorriqueña. Tanto Juan Orcera como los hermanos Iranzo habían sido contratados para la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre que había organizado el Dictador Trujillo en 1955. Todos ellos llegaron a Puerto Rico a fines de 1950. Juan Orcera, escultor, realizó algunos monumentos en la capital. Los hermanos Manuel, José María y Juan Iranzo se establecieron permanentemente en la isla por formar allí familia. Los tres se dedicaron a la elaboración de maquetas para proyectos arquitectónicos; además, Juan Iranzo llegó a impartir clase de esta disciplina en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico desde 1965 hasta 1973.

Los artistas españoles del éxodo de la Guerra Civil que viajaron o se asentaron en Puerto Rico, fueron acogidos de un modo entusiasta por parte de las instituciones en las que trabajaron. Con su labor docente y su participación en el entorno cultural, fomentaron el renacer de lo hispano en la isla y contribuyeron a la creación de un legado histórico-artístico que todavía sigue vivo. Aunque Puerto Rico supuso un lugar de paso para muchos de ellos, otros fijaron su residencia en la isla a pesar de las dificultades que imponían los trámites burocráticos estadounidenses. Pero las facilidades de trabajo que encontraron en la Universidad, la constante actividad expositiva, los lazos de amistad y los matrimonios con puertorriqueñas (véase el caso de “Compostela” o Carlos Marichal) contribuyeron a que muchos echasen raíces en el país.

2.2.3. República Dominicana.

2.2.3.1. Contexto histórico y condiciones de la isla durante la llegada del exilio español.

La dictadura de Trujillo, al igual que el resto de dictaduras hispanoamericanas que empezaron a surgir, sobre todo, a mediados del siglo XX, se caracterizaba por una estructura de aparente democracia occidental en la que, incluso, existía una constitución, elecciones periódicas, y una división en los tres poderes básicos. Aunque, en la práctica, no era más que un instrumento al servicio de la voluntad de un solo hombre, que ejerce como Presidente de la República, con poder de hecho basado en la

¹⁷⁷ CABAÑAS BRAVO. “El exilio en Puerto Rico...” en OPATRNÝ, Josef (coord.). Op. Cit., 2012, p. 120.

ley del más fuerte, lo que llevó a que Jesús de Galíndez¹⁷⁸, definiera la dictadura trujillista más bien como una tiranía.

La coexistencia de dos gobiernos, República Dominicana-Haití, en una misma isla siempre fue origen de problemas y guerras que desencadenó conflictos que despertaron miras internacionales. Como ejemplo, indicamos la matanza de haitianos que se llevó a cabo en la frontera norte de la isla, en octubre de 1937, por tropas dominicanas a las órdenes de Trujillo y que alcanzó tal proporción internacional¹⁷⁹ que tuvo repercusiones en la política interna del país antillano. Nos referimos a que este asunto propició la política de acogida de refugiados españoles y europeos.

Trujillo pretendía reforzar la frontera con Haití, poblándola con ciudades nuevas y colonias agrícolas a fin de evitar la inmigración de haitianos, cada vez mayor en la zona. Por lo que el dictador contaba con varias razones estratégicas para acoger en su país a los exiliados españoles. Por un lado, el pago de las gestiones, al que ya se ha hecho mención en un capítulo anterior, le reportaba un pingüe beneficio y además podía exponerse como un país democrático y abierto de cara al exterior. Sin embargo, a parte de estos objetivos, más o menos estratégicos, ocultaba fines relacionados con la “purificación racial” y el “blanqueamiento” de una población cada vez más en conexión con los haitianos, que crecían en número y pretendían expandirse por la isla. Estos planes de desarrollo demográfico tenían también como objetivo “dominicanizar” la frontera con Haití a través de las colonias agrícolas en las que, gratuitamente, se pretendía asentar a los republicanos españoles, aunque parece que no contó Trujillo con que la mayor parte de estos exiliados no eran campesinos, sino profesionales, artistas, técnicos, políticos e intelectuales.

El dictador dominicano, veía en la inmigración europea una oportunidad de negocio que además le presentaría mundialmente como un personaje humanitario. A pesar de su política antisemita y de su visión de los exiliados españoles como revolucionarios y libertarios, permitió la entrada a la República Dominicana de ambos grupos.

Tanto la inmigración española como la de inmigrantes judíos europeos que llegó a la isla antillana, supuso un fracaso, en el sentido en que la mayor parte de sus componentes no se quedaron de manera definitiva en la isla caribeña. En el caso de la inmigración judía, su estancia en la República Dominicana suponía una etapa de espera antes de conseguir el visado para EE.UU., lo cual no les resultó difícil teniendo en cuenta que la mayor parte de las expediciones eran financiadas por organizaciones

¹⁷⁸ GALÍNDEZ, Jesús de. *La era Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1956. Esta publicación, aceptada en la Universidad de Columbia como su tesis doctoral, supuso una denuncia contra el régimen trujillista por lo que el dictador dominicano hizo desaparecer a Galíndez, ordenando su secuestro y posterior traslado a Santo Domingo. Su asesinato y las circunstancias que le rodearon no se llegaron a esclarecer, pues Trujillo se deshizo de todas las piezas que habían tenido parte en el secuestro. De lo que no cupo duda es que Galíndez fue víctima del terrorismo gubernamental de Trujillo.

¹⁷⁹ Galíndez dedicó una buena extensión de su estudio, *La era Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, a este escándalo de cotas internacionales. Tal es así, que el propio periódico *The New York Times* publicó varias notas al respecto denunciando la masacre pero sin mencionar cifras.

norteamericanas. En el caso español, la isla constituiría un trampolín hacia el que saltar en busca de mejor fortuna hacia otros países de Latinoamérica o hacia EE.UU., siendo pocos, los intelectuales y artistas, que residirían de manera definitiva en territorio dominicano.

Recordemos que, entre las condiciones a las que llegó el gobierno dominicano con el SERE por acoger a un buen número de contingentes refugiados, figuraba que el organismo se hiciese cargo de los gastos de transporte y de estancia durante los primeros meses de la llegada de los exiliados. Entre estos gastos, se incluían las inversiones en las colonias agrícolas¹⁸⁰ proyectadas por Trujillo, aspecto éste que no llegó a alcanzar el éxito que pretendía por las razones ya esgrimidas.

La evidencia de estas negociaciones se ve documentada, como ejemplo, en un cablegrama¹⁸¹ de 20 de febrero de 1940, de la legación dominicana en París, enviado por el Canciller dominicano, uno de los hombres de Trujillo en función diplomática, Arturo Despradel al Secretario de Estado de Interior y Policía, en el que deja traslucir las negociaciones secretas entre Juan Negrín López, Presidente del Gobierno de la II República española entre 1937 y 1945, ya en el exilio, y el embajador dominicano en Francia, Dr. Moisés García Mella, quien, por órdenes de Trujillo, le presentó un contrato donde se estipulaba el pago de fuertes sumas de dinero por cada republicano que se aceptase en el país.

Al mismo tiempo los refugiados españoles percibían fondos de agrupaciones internacionales para cubrir sus necesidades. Los intelectuales españoles aportaron, además una inyección de talento a determinadas instituciones académicas y culturales de la República Dominicana, como fue el caso de la Universidad de Santo Domingo, estando compuesta una cuarta parte de su profesorado por republicanos españoles. En su gran mayoría, supieron adaptarse a las circunstancias del país trabajando, en una primera instancia, en actividades profesionales que no coincidían con su formación original, pero que le permitieron sobrevivir en sus inicios hasta consolidar su situación en el país.

¹⁸⁰ Entre las obligaciones del gobierno dominicano, se encontraba la de facilitar tierras, casas y semillas a los refugiados que se instalarían en las colonias agrícolas. Por su parte, el SERE se comprometía a organizar los embarques y dotar de una cantidad de dinero a cada refugiado, durante los primeros meses de su llegada al país. Sin embargo, las malas condiciones estructurales de las colonias y las exigencias económicas, cada vez mayores, por parte del gobierno dominicano, provocaron que el SERE frenase los fletes hacia la isla, en pro de ayudar a los que ya estaban instalados. El proceso de instalación formal de los exiliados en las colonias agrícolas, se inició a partir de diciembre de 1939, con los asentamientos de El Llano, Medina, Jarabacoa y Pedro Sánchez, seguidos de Dajabón y Villa Trujillo, entre otras. Este tema, ha sido ampliamente estudiado por Natalia González Tejera (GONZÁLEZ TEJERA, Natalia. "Las colonias de refugiados españoles en la República Dominicana, 1939-1941" en ROSARIO FERNÁNDEZ (coord.). Op. Cit., 2010, pp. 79-100).

¹⁸¹ *Cablegrama de la legación dominicana en París en relación con la inmigración de refugiados españoles*. Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores. AGN, Fondo Ejército Nacional, legajo sin número, 1940. Este documento se reproduce también en ACOSTA MATOS, Eliades. *La dictadura de Trujillo: documentos (1940-1949)*. Tomo II, Vol. 3. Santo Domingo, AGN, 2012, p. 314.

SECRETARIA DE ESTADO DE RELACIONES EXTERIORES	
Ciudad Trujillo Distrito de Santo Domingo 20 de febrero de 1940	
No. 02757	
Al: Señor Secretario de Estado de lo Interior y Policía. Su Despacho. Asunto: Cablegrama de nuestra legación en Paris en relación con la inmigración de refugiados españoles.	
Para su conocimiento y fines que fueren útiles, transcríble a continuación el texto del cablegrama que ha dirigido a esta Cancillería nuestro Ministro en Paris, Doctor Moisés García Mella. “NEGRIN ACABA CELEBRAR CONFERENCIA LEGACION. ACEPTA CONTRATO. ENVIARA REPRESENTANTE PERSONAL CUMPLIRLO SITUARÁ FONDOS DE EMERGENCIA. TELEGRAFIARÁ GENERALISIMO”. Atentamente le saluda, Arturo Despradel, Secretario de Estado de Relaciones Exteriores	

Si bien la mayor parte de intelectuales que viajaron a tierras dominicanas lo hicieron aquel 7 de noviembre de 1939 en el *Flandre*, merece la pena mencionar el incidente del trasatlántico *Cuba*¹⁸² en julio de 1940, pues nos permite aproximarnos a la oscura política de inmigración del dictador Leónidas Trujillo. Este barco, fletado por el SERE, transportaba refugiados españoles procedentes de los campos de concentración franceses de Vernet y Collioure con la intención de arribar al país antillano. Pero el gobierno dominicano desautorizó el desembarco, según la prensa¹⁸³ de la época, por carecer de documentación consular necesaria, y acusaban a Compañía General Trasatlántica Francesa de haber aceptado el embarque de todo aquel que podía pagar el pasaje sin tener en cuenta el visado consular requerido. Sin embargo, de lo que se trataba era de no seguir aceptando inmigrantes españoles, debido a que no se había cumplido con la pauta en anteriores arribos de que, al menos la mitad del pasaje, se integrase como agricultores en las colonias. Con esta negativa de refugio a la tripulación del *Cuba*, se dejaban atrás las promesas humanitarias de Trujillo en defensa del derecho de asilo pactadas en la Conferencia de Evian. En lo sucesivo, todo aquel que quisiese llegar a la República Dominicana, debía hacerlo a través del conducto suministrado por la “Dominican Republic Settlement Association, Inc.” (DORSA)¹⁸⁴.

¹⁸² Véase ALFONSECA. Op. Cit., 2012.

¹⁸³ La prensa dominicana fue filtrando diferentes versiones de los motivos que llevaron al gobierno de Trujillo a impedir el desembarco y, por ende, negarse a seguir aceptando a más inmigrantes españoles. Destaca el enfoque que dio la prensa, como el periódico *La Nación*, portavoz del gobierno de Trujillo.

¹⁸⁴ Organismo creado en la Conferencia de Evian por las instituciones judías norteamericanas de ayuda, “The American Joint Distribution Committee” y la “American Joint Agricultural Corp.”. La DORSA negociaba con el gobierno dominicano las facilidades para la inmigración, encargándose de la selección de los inmigrantes y de sufragar su asentamiento.

Finalmente, *El Cuba* zarpó hacia La Martinica tras dos días retenido en el puerto de Santo Domingo. Allí los emigrantes pasaron al vapor *Saint Domingue* que los conduciría a México, por medio de las gestiones de la JARE.

Las fallidas colonias agrícolas y el éxodo hacia las ciudades del país en busca de mejores oportunidades, puso de manifiesto el fracaso de la emigración española hacia el Caribe, por lo que el gobierno trujillista comenzó a considerar el exilio español como problemático. La República Dominicana no contaba con las condiciones económicas adecuadas para poder incorporar el éxodo español de 1939 que, unido al régimen imperante y al descuido de los organismos republicanos de auxilio, fomentó que muchos se viesen obligados a re-emigrar hacia otros países del continente americano. De este modo, hacia 1942 tan sólo quedaba en la isla una tercera parte de los que habían arribado hasta ese año, teniendo en cuenta que habían llegado siete barcos con unos 3.000 españoles aproximadamente. No obstante, a pesar de las persecuciones de Trujillo, el dictador recurrió a los intelectuales y profesionales españoles para mejorar el ambiente cultural del país, gracias a las mediaciones del rector de la Universidad de Santo Domingo, Julio Ortega Frier, que fue una figura fundamental en la acogida y absorción de intelectuales. A pesar de la su corta estancia, dejaron una importante huella en la educación y cultura dominicanas, como veremos a continuación en el siguiente epígrafe.

2.2.3.2. Dificultades y procesos de adaptación del exilio español en República Dominicana.

A pesar de las difíciles circunstancias con las que se tuvieron que enfrentar los artistas exiliados españoles en la República Dominicana, su presencia viene justificada por la escasez de opciones existentes, tal y como ha explicado Bernardo Vega, “El porqué miles de personas que lucharon contra la dictadura falangista terminaron migrando hacia la dictadura de Trujillo, se explica por el hecho de que sus opciones eran realmente muy reducidas pues la gran mayoría de los países de América Latina les cerró las puertas [...]”¹⁸⁵.

En otros casos, como el del jurista Jesús de Galíndez, su asentamiento en Santo Domingo se explicaba por la esperanza de poder ejercer su actividad profesional en un país en el que, se suponía, tendrían más oportunidades que él masificado México:

“Puedo explicar mi propia experiencia personal. Muchas veces me han preguntado la razón de mi traslado a Santo Domingo. Yo tenía 24 años, y quería evitar la masa de refugiados en la que sobaban personalidades que me hubieran dificultado abrirme camino; por eso busqué desde el principio un país pequeño a donde no se dirigiera la riada de refugiados y pudiera actuar por mí mismo, para bien o para mal. Pensé en la República Dominicana y Paraguay, por haber conocido a sus representantes diplomáticos en Madrid durante el sitio; no pude localizar al Encargado de Negocios paraguayo, pero en una de mis aventuras por Francia en el año 1939 encontré toda clases de facilidades en el Cónsul dominicano de Burdeos, Narciso Félix (q.e.p.d.) a cuya memoria siempre estaré agradecido; yo fui a la República Dominicana como abogado, aunque trabajé luego en otras muchas

¹⁸⁵ VEGA, Bernardo. *La migración española de 1939 y los inicios del marxismo-leninismo en la República Dominicana*. Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1984, p. 44.

actividades pero siempre relacionadas con mi campo profesional. Lo que yo no podía sospechar en el verano de 1939 fue el subsiguiente “descubrimiento” de la República Dominicana por el SERE y los agudos problemas que la inmigración masiva produjo, precisamente lo que yo quería evitar no yendo a México u otros países en boga entonces.”¹⁸⁶

De las condiciones de emigrados españoles en tierras dominicanas, entre los que se encontraban intelectuales, nos da idea un informe publicado en el *Boletín de la Agrupación de Españoles Residentes en México* y que reproduce lo siguiente:

“Sin duda que la situación más dura presentada a nuestros compatriotas emigrados a tierras de América ha sido la que ha tenido y tienen ahora que enfrentar nuestros compañeros de la República Dominicana. Abandonados en aquellas duras tierras del trópico, con escasísimos medios económicos, sin más perspectiva que el trabajo del campo, feracísimo, sí, pero bajo un clima irresistible teniendo que desbrozar intrincada manigua casi sin más medios que el machete”.

“Y sin embargo nuestros compañeros no han desfallecido y hoy presentan ejemplos de constancia y de trabajo como la Colonia de “Pedro Sánchez”, en la provincia de Seybo, que son orgullo de nuestra emigración”.

“LA COLONIA DE “PEDRO SÁNCHEZ”: En enero de 1940 llegó el primer núcleo de emigrados españoles a este lugar, en que desde 1927 se habían intentado diversos esfuerzos de colonización sin apenas resultados. En mayo del mismo año llegó una nueva expedición de refugiados, en número de cerca de 300”.

“Desde entonces “Pedro Sánchez” ha venido transformándose en un centro de inusitada actividad agrícola, y también de labor cultural y artística.”

“Al lado de la “Hacienda España”, constituida por el primer grupo llegado se han ido formando las denominadas “Antillas”, “Colón”, “Prosperidad”, “La Linda”, “Iberia” y “La Vasca”. Al iniciarse las actividades agrícolas del primer grupo, el Comité que regulaba los fondos del SERE para la emigración a Santo Domingo (50 pesos por persona mayor), señaló la cantidad de 10 pesos para subsistencia de cada uno, cantidad que resultaba en extremo insuficiente. Pero inmediatamente fue todavía reducida a 5 pesos, con lo que la situación de los refugiados vino a ser terrible. Estas condiciones fueron aplicadas implacablemente a todos los refugiados llegados a tierras dominicanas.”

“Más tarde la JARE ha hecho acto de presencia en la Isla, y adelantado promesas, sin realizar, claro está, nada práctico. Es más, el anuncio ostentoso de su presencia y de sus incumplidas promesas hizo malograr apoyos de solidaridad prometidos al calor de la terrible situación de los emigrados”.

“Pero nuestros compañeros, pese a todo, a la falta de medios, al calor, a las enfermedades, arrancan, a fuerza de abnegación y de tesón, a la tierra, con que ir sosteniéndose, y aún encuentra su maravillosa moral energías que dedicar a sus afanes de cultura, de arte, de diversión, de deporte”.

“EL CLUB HISPANO-DOMINICANO: En “Pedro Sánchez” se ha formado un Centro de Cultura y de diversión que constituye el nervio de la vida social de toda la población hispano-dominicana. Basta describir las actividades que desarrolla este Club, para comprender el enorme esfuerzo y entusiasmo desplegado por nuestros compañeros.”

“CULTURA: Existe una escuela nocturna, con una sección de analfabetos, y un primer y segundo grupo de cultural general, en el que se dan clases de Geografía, Historia, Gramática, Aritmética, Inglés y Contabilidad, a las que asisten un total de 41 alumnos.”

¹⁸⁶ GALÍNDEZ. Op. Cit., 1956, p. 202.

“BIBLIOTECA: Funciona una con un número regulado de libros, producto en su mayoría de entidades y particulares del país.”

“CONFERENCIAS: Se realizan periódicamente, sobre temas educativos, culturales y artísticos, etc.”

“CUADRO ARTÍSTICO: Ha iniciado su actuación con *La Carcajada* de Millá, a la que seguirán *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* de García Lorca y *El día menos pensado* de Extremera”.

“CORO: Existe uno que tiene un extenso repertorio de canciones populares de todas las zonas de España”.

“COMISIÓN FEMENINA: Ésta está constituida por tres refugiadas españolas y otras tres jóvenes dominicanas, que desarrolla todas las actividades del núcleo femenino de la Colonia, entre ellas, una escuela de corte y confección.”

“SECCIÓN DEPORTIVA: Posee un espacio de baseball, una sección de gimnasia, practicándose también el atletismo, habiendo organizado festivales en que se han realizado diversas pruebas.

Periódicos murales, etc.”

“La actividad de los emigrados españoles en “Pedro Sánchez” en una muestra más de la enorme moral de nuestra emigración, reflejo de la profunda educación y espíritu que ha alcanzado nuestro pueblo”.¹⁸⁷

Este testimonio permite ilustrar las implicaciones culturales que intentaron desarrollar desde un principio los exiliados españoles en la República Dominicana. Sin embargo, a pesar de estas muestras de interés e ilusión en la construcción de una nueva vida lejos de su tierra natal, la situación de una parte importante de los emigrados republicanos españoles en Santo Domingo comenzó a agravarse. De hecho, cuando en agosto de 1940 la JARE asumió el control del exilio republicano en este país, comenzó a reducir los subsidios hasta un 40%, contando con 1.470 pesos mensuales para atender a diversos gastos de los exiliados como socorros urgentes, mutilados, viudas de guerra, pensiones por cada familiar, ancianos y sus cónyuges, enfermos y servicio dietético de los niños de familias no subsidiarias, médicos de las colonias, médicos dominicanos, socorros personales, etc. Pocos años después, en 1943, la JARE dejó de enviar asistencia a los refugiados en este país. La Comisión de Solidaridad de los Refugiados Españoles denunció en un folleto¹⁸⁸ la pésima gestión de la JARE en relación a las subvenciones dirigidas a los refugiados, además de la falta de transparencia con la que contaba al no hacer públicos los fondos que administraba, a lo que había que sumar la falta de interés a la hora de crear pequeñas industrias para la recolocación profesional de los emigrados y las escasas facilidades para evacuarlos desde la República Dominicana a otros lugares, preferentemente México, ya que la mayoría quería salir del país de Trujillo.

¹⁸⁷ “Santo Domingo, dura prueba” en *Boletín de la Agrupación de Españoles Residentes en México*, nº2, 15 de febrero de 1941.

¹⁸⁸ Organización fundada por exiliados españoles. Esta Comisión representaba a casi el 50% de los exiliados españoles en la República Dominicana. En un folleto dirigido a los “Españoles y amigos de España que nos favorecéis con vuestro apoyo moral y económico” se hacía eco de la escasez, cada vez mayor, de medios y ayuda que brindaba la JARE a los exiliados en República Dominicana.

En 1943, las organizaciones de ayuda internacional¹⁸⁹ habían empezado a intervenir en favor de los republicanos que todavía se encontraban en la República Dominicana y que habían sido abandonados por la JARE. En un informe¹⁹⁰, fechado el 14 de enero de 1954, de Salvador Etchevarría, Ministro Encargado de Negocios, al Ministro de Estado en París, dejaba constancia de las penurias a las que tenían que enfrentarse los refugiados, sobre todo vertía su preocupación por las ideas de Trujillo de deshacerse de la colonia española, por recomendación de un agente falangista en un viaje que el dictador había hecho a España. La decisión de Rafael Leónidas Trujillo se aplicaría al conjunto de la comunidad española en la isla, sin excepciones, a pesar de que figuras como Vela Zanetti, que desempeñaba el cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes de Santo Domingo, y un Subsecretario de Economía en el Gobierno, todavía permanecían allí. Por ello, Etchevarría instaba la urgencia en evacuar a los exilios hacia otros países, preferiblemente México.

Tal es así, que esta temprana situación de precariedad se dejó sentir en varias comunicaciones¹⁹¹ establecidas por las autoridades dominicanas entre el gobernador Brache Viñas y el Secretario de Estado de Interior y Policía, en las que el primero informó al segundo de que los hoteles y pensiones que alojaban a refugiados españoles se quejaban de la falta de pago por sus servicios, por lo que, algunos establecimientos, se negaban incluso a darles comida. Ante esta problemática situación, el Secretario de Estado de Interior y Policía respondió que ya habían tomado las medidas oportunas para el conveniente traslado de los refugiados a las colonias y el pago de hoteles.

Como añadido, las posibilidades de trabajo en Santo Domingo cada vez eran más escasas. En un informe presentado a la JARE se decía lo siguiente:

“El número de republicanos españoles que vivimos en este país (República Dominicana) superamos su capacidad de absorción. Esto ha sido la causa de que una elevada proporción [...] haya tenido que dirigirse a otros países. [...] Menos de la tercera parte (de los republicanos españoles), tienen resuelta su situación económica y la de sus familiares. Existe un número fluctuante de compatriotas con períodos alternos de trabajo y paro, con ingresos muy reducidos e inseguros y, por último, más de la mitad de los que residen en la República Dominicana, viven gracias a los subsidios que abona el JARE. Son

¹⁸⁹ En *Memoria de las actividades de ayuda a los Republicanos Españoles. Estados Unidos, Cuba, México*. México, Convención de solidaridad con el pueblo español, 20, 21 y 22 de agosto de 1943, FOARE, 1943, se deja constancia de la intervención internacional para la evacuación de exiliados españoles en República Dominicana: “Los arreglos para el transporte de republicanos, desde Santo Domingo a México van por buen camino, y el Comité está organizando el traslado de los republicanos españoles que por razones de parentesco o económica puedan establecerse mucho más sólidamente en México. Para ayudar al mantenimiento de los Republicanos en Santo Domingo, el Comité envía ayuda financiera a aquellos que además necesitan cuidado médico adicional y alimentos”.

¹⁹⁰ *Carta de Salvador Etchevarría, Ministro Encargado de Negocios en República Dominicana, al Ministro de Estado en París*. México D.F., 14 de julio de 1954. Fundación Universitaria Española (en adelante FUE). Reproducida en Anexo II, pp. 450-451.

¹⁹¹ *Telefonema expedido entre el Gobernador Brache Viñas y el Mayor General José García, M. M., Secretario de Estado de Interior y Policía*. La Vega, 553, día 12 de febrero de 1940, 12.45h. Secretaría de Estado de Comunicaciones y Obras Públicas-División de Comunicaciones. AGN, Fondo Ejército Nacional, legajo 6, 1940. Este documento se reproduce también en ACOSTA MATOS, Op. Cit., 2012, p. 310 y 311.

éstos los residentes en las colonias agrícolas, las viudas, los ancianos, los inválidos de la guerra y los enfermos graves incapacitados para el trabajo”.¹⁹²

Así que la falta de organización en el ente español de ayuda al refugiado, sumado a la situación política de la República Dominicana, inmersa en una tiranía, el fracaso de las colonias agrícolas, y las situaciones de extrema necesidad, ya que a fines de 1940 se empezaron a registrar los primeros casos de falta de alimento, propiciaron una urgente salida del país. De hecho, en 1940, la JARE, a través de la visita del diputado Tomás i Piera a tierras dominicanas, decidió ir evacuando a la mayoría de exiliados ante esta situación, por el contrario de los deseos del gobierno de Trujillo que ansiaba que las autoridades españolas invirtieran dinero en la República Dominicana en forma de industrias.

Pero pronto Trujillo se dio cuenta del error político que había supuesto acoger a exiliados españoles contrarios a un régimen dictatorial. Y es que, poco a poco, las relaciones con el gobierno de Trujillo fueron deteriorándose hasta tal punto que habían acusado a los emigrantes republicanos de encabezar una huelga en la población dominicana de La Romana, dónde un americano próximo al dictador, poseía una plantación de azúcar.

Para preservar la seguridad de su gobierno, Trujillo controló la población a través de un exhaustivo y pormenorizado censo que obligaba a portar consigo en todo momento el documento de identidad nacional, con el objetivo de mantener una vigilancia omnipresente sobre los ciudadanos por parte de los ciudadanos. El Estado totalitario trujillista controlaba hasta el último resquicio de actividad pública o privada y, esta situación, no podía ser diferente para los inmigrantes que llegaban de Europa huyendo de la Guerra Civil Española y del fascismo.

A los artistas emigrados a la República Dominicana que mantuvieron su estancia de manera temporal o permanente entre 1939-1940, se les concedió un documento o visa, con sus consiguientes renovaciones, mediante el cual se aceptaba su residencia en el país. Las entradas al país de los artistas españoles exiliados se registraban a través de permisos de residencia¹⁹³ expedidos por la Dirección General de Inmigración dependiente de la Secretaría de Estado de Interior y Policía – Negociado de Inmigración. En tales documentos oficiales pueden constatarse varios datos como los detalles relativos a su llegada al país, fecha de arribo, procedencia, medio de transporte, puerto de entrada, residencia en Santo Domingo, además de una breve descripción física en la que se incluía estado civil, profesión y fotografía, junto con el pago del impuesto necesario para la obtención de esta visa, número de permiso y fecha de expedición del mismo.

¹⁹² “Informe a la JARE” en *Democracia*, Santo Domingo, II, nº 24, 8 de febrero de 1943, [suplemento].

¹⁹³ En el Anexo I, se encuentra recogida la reproducción de los permisos de residencia y renovaciones concedidos a los artistas españoles que desembarcaron en la República Dominicana. Ello permite la apreciación de interesantes datos sobre las circunstancias de su llegada y la profesión registrada por las autoridades dominicanas del momento.

La adaptación al medio dominicano por parte de los exiliados no fue difícil, entre otras razones por el españolismo de sus gentes, siendo bien recibidos por parte de la población hasta por aquellos que durante la Guerra Civil se opusieron a la facción republicana. Los españoles que ya se encontraban allí viviendo y conformaban la “vieja colonia” no dudaron en aportar ayuda, pero los dominicanos, bajo importantes figuras como el rector de la universidad Ortega Frier, el arquitecto José Antonio Caro, el funcionario Manuel Peña Batlle, el presidente de la Academia Dominicana de la Historia, Emilio Rodríguez Demorizi, ejercieron de mecenas a través de encargos artísticos y nombraron a numerosos intelectuales españoles colaboradores de las instituciones que representaban. Los matrimonios de refugiados con dominicanas ayudaron a acrecentar las raíces con la isla, como el caso del escultor Antonio Prats Ventós o el historiador Malaquías Gil.

* * *

En conclusión, hemos podido comprobar que la característica principal que definió el exilio de los artistas españoles refugiados en el Caribe, se basó en la transitoriedad de su asentamiento, motivado, fundamentalmente, por las situaciones políticas y las oportunidades profesionales que cada país podía ofrecer. No obstante, a pesar de que las islas antillanas fueron escenario de paso para los creadores españoles, su impronta fue esencial dentro de los procesos de modernización cultural y artística. El vínculo hispánico y las redes científicas que se habían tejido entre España y Latinoamérica, con anterioridad a la Guerra Civil, gracias a organismos como la JAE y el CEH, que impulsaron los intercambios académicos, sirvieron como plataforma para la recepción de intelectuales refugiados.

Las Antillas Mayores supusieron una alternativa al multitudinario exilio en México, que no todos pudieron alcanzar, pero, sobre todo, fueron para muchos un lugar de residencia temporal en el que prepararse para dar el salto a un destino mejor en el que establecerse de manera definitiva, bien en otros países latinoamericanos, o bien en EE.UU.

En este proceso de asentamiento en el Caribe hispano-antillano, fue determinante la intervención de figuras del ámbito universitario y académico, como Fernando Ortiz, al frente de la Institución Cultural Hispano-Cubana de la Habana; Federico de Onís, desde su cátedra de la Universidad de Columbia y como impulsor del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico; Jaime Benítez, desde la Universidad de Puerto Rico; Fernando de los Ríos, Embajador de la República Española en Washington y el rector, Julio Ortega Frier, en el caso de la República Dominicana. Estas personalidades, junto con algunas otras, entendieron que la llegada de intelectuales y artistas procedentes de España les brindaba una oportunidad única de crear y modernizar las instituciones culturales de cada uno de sus países, como así sucedió. De ahí, podemos colegir que una de las primeras consecuencias de la llegada de los exiliados, en cuanto a la visión de estos países receptores se refiere, fue su progreso cultural, gracias a las ideas, inquietudes y experiencias que traían los refugiados de su país natal.

Desde la perspectiva de los exiliados, los países del Caribe ofrecían, al menos aparentemente, la posibilidad de encajar en una cultura más favorable, además de un lugar en el que poder expresarse en su propio idioma y mantener los valores hispánicos. No obstante, y aun reconociendo que esto fue así, podemos concluir que en la mayor parte de los casos, los artistas españoles que pasaron alguna etapa en las Antillas Mayores o que se asentaron finalmente allí, también se dejaron influir por la estética autóctona, imbuyéndose de la atmósfera del Trópico y asimilando algunas morfologías alusivas a la negritud y el indigenismo, como ocurrió, de manera evidente, en las figuras de Joan Junyer, Ángel Botello Barros y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”.

Fue, por tanto, un camino de ida y vuelta, un intercambio de influencias que propició un progreso cultural y artístico en ambos sentidos: por una parte, los países del Caribe veían cómo la presencia de los refugiados favorecía su progreso en el desarrollo y consolidación del arte moderno, y, por otro, los artistas exiliados enriquecían su imaginario logrando una evolución paralela del arte contemporáneo español. En estas influencias, que viajan en un doble sentido, encontraban varios caminos para concretarse: exposiciones individuales, colectivas, docencia en escuelas artísticas y universidades, aprendizaje en estos mismos centros, y la inserción de los artistas exiliados en diferentes actividades de tipo cultural o profesional. Los creadores españoles exiliados lograron la difusión de sus aportaciones plásticas, por medio de la celebración de numerosas muestras que, al mismo tiempo, contribuyeron al fortalecimiento de museos con nuevas salas, y a la creación de nuevos espacios expositivos, que entroncarían con el desarrollo del mercado del arte, ejemplificado en la labor de Botello Barros en Puerto Rico, con la fundación de su Galería de Arte Las Antillas –posteriormente, Galería de Arte Botello–. Pero, sobre todo, la mayor parte de los artistas españoles se dedicaron a la docencia, dejando su huella a través de las enseñanzas propias de cada uno: “Compostela” en la escultura y el uso de los materiales autóctonos; Granell, como difusor del surrealismo; Carlos Marichal, como impulsor de las artes gráficas puertorriqueñas y, en otro orden, fuera del académico, el legado urbanístico que los arquitectos españoles, Fábregas y Martín Domínguez, dejaron en Cuba.

Aunque cada artista tuvo sus propias circunstancias, pues unos se habían exiliado en plena madurez creativa y, otros, encontrarían la consolidación de su arte en pleno exilio, dentro de las características más generales que hemos concretado, en conjunto, la emigración artística en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana, enriqueció tanto la evolución cultural de estos países como el desarrollo profesional de los artistas refugiados.

Cada uno de estos países, fue una singularidad en sí misma, aunque los tres compartían ser lugares de paso para los exiliados. La República Dominicana fue en gran medida la primera receptora de los refugiados que llegaban a esta zona geográfica, que, movidos por las dificultades de este país, muchos buscaban otros destinos, donde Cuba y Puerto Rico, por cercanía, se revelaban como los más prácticos. De este modo, casi todos los artistas exiliados que se establecieron en las Antillas Mayores hispanas, llegaban principalmente a República Dominicana, como primer punto de

acogida, para peregrinar luego hacia Cuba o Puerto Rico. Esta transitoriedad, como resulta obvio, no fue positiva en cuanto al encuentro de una estabilidad vital, pero favoreció que los artistas españoles pudieran exponer en uno y otro país, dándose a conocer con mayor facilidad y sirviendo de punto de arranque para la modernidad artística de las jóvenes generaciones locales.

Por tanto, esta aproximación a la labor artística de los creadores españoles exiliados en el espacio hispano-antillano, nos ha permitido observar cómo el ámbito académico, fue uno de sus principales focos de actividad, que se convirtió en el motor de difusión de la modernidad plástica y evolución cultural de estos países. La institucionalización de la enseñanza de las bellas artes, desde una perspectiva renovadora, unida a la incesante actividad expositiva, fueron las principales contribuciones del exilio artístico español en estos territorios, tal y como analizaremos, en el caso dominicano, a continuación.

3. EL EXILIO ARTÍSTICO ESPAÑOL DE 1939 EN LA REPÚBLICA DOMINICANA

“Toda emigración tiene un doble aspecto, positivo o negativo, según el punto de vista en que nos situemos al valorarla. Lo que significa una pérdida para el país de origen, puede ser adición valiosa para el país de asilo”.

Vicente Llorens¹⁹⁴

3.1. Panorama histórico-artístico en la República Dominicana previo al exilio español de 1939.

Antes de la entrada en la modernidad del siglo XX, la sociedad que poblaba la isla antillana de la actualmente conocida como República Dominicana, estuvo determinada por cuatro grandes etapas¹⁹⁵: la precolombina y de los aborígenes; la colonial con impronta hispánica y presencia de un nuevo grupo étnico africano; la etapa de las subversiones criollas y el ciclo republicano, que comprendió desde la cuarta década del siglo XIX hasta llegado el siglo XX.

A principios del siglo XVI, el desembarco de negros africanos para sustituir la mano de obra indígena en los trabajos azucareros, trajo consigo el exterminio de la población aborigen de La Española: los taínos¹⁹⁶. A partir de entonces, un alto porcentaje de los habitantes de la isla, sobre todo de la parte francesa, fueron negros esclavos que conservaban casi intactos los valores culturales africanos. Entrado el siglo XIX y con la independencia de Santo Domingo frente Haití en enero de 1844¹⁹⁷, dos tercios de la parte este de la isla comenzaron a desarrollar una identidad propia con ideas libertarias forjadas en el sentimiento de hispanidad y negación del componente

¹⁹⁴ LLORENS. Op. Cit., [1975] 2006, p. 80.

¹⁹⁵ División realizada por Danilo de los Santos para distinguir los distintos procesos históricos que vivió la isla. (SANTOS, Danilo de los. *Arte e historia en la colección de artes visuales del Banco Popular Dominicano*, Santo Domingo, Amigo del Hogar, 2014, pp. 15-16.).

¹⁹⁶ Durante el período colonial, en 1519, destacó el episodio de sublevación protagonizado por el cacique taíno Enriquillo en contra de la opresión y maltrato de los colonizadores. La rebelión se mantuvo hasta 1533, cuando se llegó a un acuerdo con los colonizadores. Para una mayor profundización sobre los indígenas taínos, se recomienda la consulta de MOYA PONS, Frank. “La población taína y su desaparición” en MOYA PONS, Frank (coord.). *Historia de la República Dominicana*, Madrid, CSIC, Doce Calles (Col. *Historia de las Antillas*, vol. II), 2010, pp. 19-28. Coincidiendo con esta etapa, a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII, debido a la exclusividad y restricciones en el comercio impuestas por España, se produjo una crisis en la colonia que provocó el comercio clandestino, el contrabando y la aparición del filibustero, véase RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. “Devastaciones de 1605 y 1606” en RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio (col.). *Relaciones históricas de Santo Domingo*, vol. II, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1945, pp. 109-252.

¹⁹⁷ Los haitianos invadieron la parte española de la isla, incorporándola a la República de Haití en 1822. Sobre la guerra dominico-haitiana véase RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. “Manifestación de los pueblos de la parte del este de la isla antes Española o de Santo Domingo, sobre las causas de su separación de la República haitiana. 16 de enero de 1844” en RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio (col.). *Documentos para la historia de la República Dominicana*, vol. I, Ciudad Trujillo, Archivo General de la Nación, 1944, pp. 7-127.

negro, por asociarlo con la lucha territorial. La identidad política y criolla, nacionalmente dominicana, vino de la mano de Juan Pablo Duarte. Éste fue quien más claramente representó esa toma de conciencia en 1838, año en el cual fundó con varios compañeros La Trinitaria, sociedad secreta y conspirativa, donde se juró liberar al país del dominio haitiano, bajo el lema *Dios, Patria y Libertad, República Dominicana*¹⁹⁸. La sensibilidad colectiva se hizo presente con el nacimiento de la República, con la propuesta de un estado moderno concebido por Duarte, donde la dominicanidad se ligaba a la hispanidad dentro del mestizaje de razas existente.

En 1861, la isla fue anexada a España buscando evitar una nueva dominación haitiana, lo que provocó enfrentamientos que culminaron en 1865 con la independencia del país¹⁹⁹. Desde ese momento hasta 1916, la situación política se caracterizó por la alternancia de dictaduras, con levantamientos revolucionarios y pronunciamientos militares²⁰⁰. En cualquier caso, a fines del siglo XIX, gracias a incentivos fiscales e inversiones extranjeras en el ámbito agrícola (plantaciones de café, azúcar, cacao, tabaco y bananos), se produjo una revolución económica que acabó con el endeudamiento del país, al no poder sufragar empresas políticas y obras públicas, pero supuso una evolución en la estructura sociocultural.

En el siglo XX, el clima de inseguridad que frenaba los planes de desarrollo, fruto de las deudas contraídas con EE.UU., con fuerte presencia en el Caribe, provocó la intervención norteamericana, que se extendió desde 1916 hasta 1924. Esta ocupación militar no fue bien recibida entre la población local, produciendo una fuerte reacción nacionalista que reivindicaba el idioma y las costumbres hispanas como símbolo de su identidad patria. No obstante, durante este periodo de ocupación, el país se vio inmerso en una etapa modernizadora, dejando un estado provisto de carreteras, automóviles, desarmado (debido a la medida inicial de desarme general), con sistema escolar público y un método de recaudación de impuestos que favorecía al producto extranjero. El Plan Huges-Peynado²⁰¹ estableció un común acuerdo por escoger, entre los partidos y el Arzobispo de Santo Domingo, un presidente provisional, que finalmente recayó en la figura del comerciante Juan Bautista Vicini Burgos.

Con la desocupación, la Alianza Nacional Progresista ganó las elecciones de 1924 y su candidato, Horacio Vásquez, emprendió su gobierno, continuando muchas de las obras iniciadas por los estadounidenses, además de fortalecer agricultura y

¹⁹⁸ SANTOS, Danilo de. *Memoria de la Pintura Dominicana: raíces e impulso nacional, 2000 a. C.-1924*, Santo Domingo, Grupo León Jimenes (col. Centenario Grupo León Jimenes, vol. I), 2003, p. 146-147.

¹⁹⁹ En 1821, los criollos de Santo Domingo habían declarado su emancipación con respecto a España. Al no poder sostenerla debido a la dominación haitiana, la isla se anexó de nuevo a su antigua metrópoli, lo que provocó la llamada Guerra de Restauración. El resultado fue el regreso a estatus de República del país en 1865. Véase MOYA PONS (coord.). Op. Cit. 2010.

²⁰⁰ Sobre el período de la independencia y los posteriores ciclos políticos en la República Dominicana, véase TEJADA, Adriano Miguel. "Estado, política y gobierno, 1795-2008" en MOYA PONS (coord.). Op. Cit. 2010, pp. 393-444.

²⁰¹ Plan Huges-Peynado, se llevó a cabo entre el secretario de Estado norteamericano Charles Evan Huges y el abogado dominicano Francisco J. Peynado, para establecer una serie de pautas de común acuerdo con los partidos dominicanos durante la ocupación norteamericana. Ibídem, pp. 433-434.

comunicaciones. El presidente Horacio Vásquez fue derrocado por el movimiento cívico-militar que llevó, en 1930, el ascenso del general Rafael Leónidas Trujillo a la presidencia de la República Dominicana. Trujillo se sirvió del ejército para imponer su dominio sobre el resto de la población por medio del terror y la sangre, para mantenerse en el poder más de 30 años, de 1930 a 1961, período conocido como “La Era Trujillo”²⁰². En los primeros años de gobierno, Trujillo trabajó en la creación de monopolios a fin de controlar todos los aspectos de la vida, incluyendo no sólo la libertad política, sino también la prensa, la radio, el teléfono, la correspondencia y los derechos individuales, existiendo casi un expediente para cada adulto del país. La inscripción en el partido político del dictador, Partido Dominicano, era obligatoria. Desde mediados de la década de los 40, Trujillo emprendió una persecución hacia los “comunistas”, enmarcando en este grupo a todo aquel que mostraba indicios contrarios al régimen, lo que propició la expulsión del país de algunos refugiados españoles.

Desde la muerte de Trujillo, asesinado en mayo de 1961 y hasta 1966, se sucedieron ocho gobiernos entre juntas, golpes de Estado, revueltas e intervenciones. En 1963, Juan Bosch, primer presidente constitucional desde la dictadura, fue derrocado, y, tiempo después, con la Revolución de Abril de 1965, se exigió un regreso a la constitucionalidad pero, como consecuencia de la misma, se inició la segunda intervención norteamericana el 28 de abril de 1965, que se extendió hasta septiembre de 1966, tras la cual se inició un nuevo periodo constitucional: la IV República, vigente hasta la actualidad.

En relación al arte, el profesor Danilo de los Santos²⁰³, compartimenta el mismo en tres períodos a lo largo de la historia dominicana: el prehispánico o del aborígen antillano, el hispánico o colonial y el período nacional o dominicano.

Remontándonos a los orígenes del arte autóctono, correspondiente a la etapa conocida como prehistórica, primitiva o prehispánica, encontramos varios grupos étnicos que conformaron la cultura aborígen: igneris, ciboneyes, taínos, caribes y guanahatabeyes. De todos ellos el arte taíno fue el mayoritario y el más esparcido por el territorio insular²⁰⁴. Sus creaciones conservaban la esencia del arte precolombino, pero con un acentuado primitivismo de formas geométrico-simbólicas de gran expresividad y magia, que representaron a través de la cerámica o empleando materiales como madera, hueso, piedra y concha.

El periodo colonial, definido por la ocupación hispánica, se caracterizó por producciones pictóricas de temática religiosa, importadas de la metrópoli. Los

²⁰² Véase VEGA, Bernardo. “La era Trujillo, 1930-1961” en MOYA PONS (coord.). Op. Cit. 2010, pp. 445-503, y GALÍNDEZ. Op. Cit., 1956.

²⁰³ Danilo de los Santos (Puerto Plata, 1943), pintor, profesor, escritor, investigador e intelectual experto en arte, cuenta con una extensa y erudita obra, *Memoria de la Pintura Dominicana*, que supone un vasto análisis de la historia del arte dominicano desde sus inicios. SANTOS. Op. Cit., 2003, p. 54.

²⁰⁴ Véase SURO, Darío. *Arte dominicano (Monografía de las Artes Plásticas Dominicanas)*, Santo Domingo, ¡Ahora! (col. Pensamiento y Cultura, vol. I), 1969, pp. 16-17.

primeros artistas y artesanos, la mayor parte de ellos anónimos²⁰⁵, fueron llevados a la isla para la ornamentación de los primeros templos. Durante este momento la imagen sacra de la Virgen Inmaculada cobra un protagonismo especial, encarnado en la Virgen de Altagracia, que, según la leyenda tradicional, se apareció en un naranjo de un poblado de Higüey, convirtiéndose en icono nacional de la isla desde inicios del siglo XVI hasta la actualidad. El anonimato de los pintores criollos durante la etapa hispánica se explica por el hecho de que la mayoría no firmaba sus obras. Aun así, a fines del siglo XVIII hallamos al artista Francisco Velásquez Diego, autor de las pinturas de los *Doce Apóstoles* en una de las capillas de la Catedral Primada. Junto a él, pervivió el nombre de otro pintor de la época, Diego José Hilaris, ejecutor de pintura milagrosa altagraciana²⁰⁶. Por otra parte, la relevancia artística de la época colonial radica en la arquitectura, tal y como apunta Darío Suro²⁰⁷. Las necesidades de construcción generadas a raíz de la fundación de la nueva ciudad, se concretaron en un amplio desarrollo urbanístico que durante este momento tendrá su ejemplificación en la Catedral de Santo Domingo, Primada de América, la Fortaleza Ozama, la casa palacio de Diego Colón o iglesias de sobria edificación como el antiguo convento de Las Mercedes; grandes y casi únicos ejemplos de arquitectura colonial en el territorio indiano.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, el arte nacional se planteó de una manera más clara. El neoclasicismo y el romanticismo imbuían las producciones artísticas dominicanas, centradas en temas históricos y costumbristas, donde el retrato, el bodegón y las escenas indigenistas eran los principales protagonistas de las obras. La copia del natural y los aprendizajes con profesores europeos en los viajes de formación, fomentaron la creación de ambientes y temáticas con un toque academicista, similar al de las academias de bellas artes del viejo continente.

De acuerdo con Danilo de los Santos²⁰⁸, se establecen dos etapas de desarrollo dentro de esta fase de la historia del arte dominicano: 1870-1930, para el proceso precursor, y 1919-1939 correspondiente al impulso modernista, cuya finalización coincidió con la llegada de los artistas españoles exiliados. Ambas cronologías son arbitrarias, no suponen un corte radical entre una etapa y la otra, sino más bien una situación de corrientes que, aun distintas, se interrelacionan como doble paralela.

Durante las décadas de 1870 a 1890, brotó toda una generación de artistas; los precursores que se encargaron de sentar las bases sobre las cuales se construyó el

²⁰⁵ RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *España y los comienzos de la Pintura y la Escultura en América*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1966, pp. 30, 40. Demorizi rescató algunos nombres de estos artistas como Juan Pintor, Alonzo de Arjona, Pedro Vélez, Álvaro González y Juan de Mendoza. Para identificar los casos de los artistas que formaron parte de la emigración española del período colonial, véase BERMÚDEZ PLATA, Cristóbal. *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. 3, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1946; y ROMERO IRUELA, Luis y GALBIS, M^a del Carmen. *Catálogo...*, vols. 4 a 7, Sevilla, Archivo General de Indias, Ministerio de Cultura, 1980-1986.

²⁰⁶ SANTOS, Op. Cit., 2003, pp. 121-131.

²⁰⁷ SURO. Op. Cit., 1969, p. 18.

²⁰⁸ SANTOS, Danilo de. *Memoria de la Pintura Dominicana: convergencia de generaciones, 1940-1950*, Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2004.

futuro arte moderno dominicano. Alejandro Bonilla fue uno de los primeros pintores de importancia que, tras su exilio en Venezuela, que le permitió especializarse en la pintura de retratos, regresó a la República Dominicana en 1874 dedicándose a la enseñanza artística. Su magisterio coincidió con la llegada de artistas extranjeros trashumantes a la isla (la mayoría de ellos fotógrafos), los cuales permanecían una temporada y volvían a marcharse. Un caso particular de cierta importancia fue el del pintor español José Fernández Corredor, llegado a la isla en 1883, de paso en su viaje hacia Colombia. A pesar de su estancia de tres años, llegó a impartir clases en la capital dominicana bajo los auspicios de la *Sociedad Amigos de la Enseñanza*²⁰⁹. Con su docencia se relacionó un grupo de jóvenes, entre los cuales figuraban Barón Coiscou, Abelardo Rodríguez Urdaneta, Arturo Grullón, José María Cabral, Lucas Gibbes, Antonio Rodríguez, Manuel María Sanabia, Américo Lugo, Máximo Grullón, Arquímedes de la Concha, Idelfonso Sánchez, Arismendi Robiu, Josefina, entre otros.

Fue en este momento cuando, por vez primera, se sucedió toda una generación de escultores, fotógrafos y pintores nativos: Ángel Perdomo, Luis Desangles, Abelardo Rodríguez Urdaneta, Leopoldo Navarro, Julio Pou, Adolfo García Obregón, Alfredo Senior, Ramón Mella Ligthgow, José Francisco García, Alejandro Bonilla, Arturo Grullón Julia²¹⁰... Algunos de ellos, vinculados a las enseñanzas de Fernández Corredor, fundamentalmente ofrecieron composiciones artísticas marcadas por el romanticismo, pictorialismo, costumbrismo y con ciertos tintes impresionistas para asuntos históricos, patrióticos, religiosos, paisajistas, o retratos.

Pero de todos estos nombres, los que más impacto y actividad tuvieron fueron Alejandro Bonilla (1820-1901) y Luis Desangles (1861-1940), además del discípulo de este último, Abelardo Rodríguez Urdaneta. Darío Suro ha considerado a Bonilla y Desangles como los iniciadores de la historia del arte dominicano en sí, aunque otros autores, como el crítico Manuel Valldeperes, opinaron que no llegaron a influenciar a generaciones de artistas posteriores, fundamentando su afirmación en las fórmulas tradicionales de su obra y en la ineficaz persistencia de sus enseñanzas en el tiempo²¹¹. En cualquier caso, a tenor de la trayectoria de la historia del arte dominicano hasta la llegada de los artistas exiliados españoles y dejando a un lado las influencias pictóricas, los protagonistas del periodo precursor eran artistas nacionales y criollos que contribuyeron a la difusión de la enseñanza artística y llevaron a cabo toda su producción en la isla, por lo que cabe considerarlos al forjar una identidad nacional pictórica. Luis Desangles, de familia francesa, había comenzado a estudiar con León Cordero. Tras un período formativo en Italia, desarrollándose en el campo del dibujo, la escultura y la pintura, regresó a Santo Domingo para abrir su taller y escuela, hecho coincidente con la docencia de Fernández Corredor.

En la década de 1920 la sociedad dominicana seguía siendo predominantemente rural y criolla; con un criollismo remozado con asimilaciones variadas, que se circunscribía, sobre todo, al medio urbano en donde los intelectuales más jóvenes ofrecían variaciones expresivas y literarias que rompían en cierta manera

²⁰⁹ SANTOS. Op. Cit., 2003, p. 175.

²¹⁰ SANTOS. Op. Cit., 2014, p. 22.

²¹¹ SURO. Op. Cit., 1969, p. 21.

con el tradicionalismo, como el “Postumismo”²¹². Este movimiento, mayoritariamente literario nacional, se sustentó bajo el primer manifiesto de estética dominicana que, aunque de índole poética, influyó en otros campos de la cultura.

Las características principales del Postumismo se basaban en un reencuentro con el paisaje nacional, con la inmediatez, lo anti-tradicional, con la proclama de democratizar el disfrute estético. Nuevos artistas tomaron una conciencia de un hacer pictórico diferente durante toda la década y hasta 1939. Estos artistas, que también se inclinaron por la actividad docente, desarrollaron su actividad en distintos puntos geográficos de la isla: Celeste Woss y Gil fundó su taller-escuela en Santo Domingo en el año 24; Enrique García-Godoy creó en 1930 la Academia de Dibujo y Pintura de la Vega y Juan Bautista Gómez se decantó por proyectar su academia en 1920 en Santiago. Todos ellos dieron un giro al arte dominicano que osciló hacia el impresionismo y post-impresionismo que plagaba de luminosidad y exotismo las obras, hasta ese momento costumbristas, y pusieron en práctica las lecciones aprendidas en sus viajes formativos a Europa y EE.UU., pero sin perder la esencia personal en cada pincelada.

Al mismo tiempo, a inicios de la década de los 30, todavía se encontraba vigente la Academia del multidisciplinar Rodríguez Urdaneta (Santo Domingo, 1870-1933), apegado al romanticismo y a la factura clásica del arte. No obstante, para autores como Damián Bayón²¹³, con Abelardo Rodríguez Urdaneta se había iniciado la pintura moderna en la República Dominicana, a pesar del costumbrismo que imperaba en sus obras y que ya no encajaba con los ciertos aires renovadores, que se empezaban a sentir a principios de la década de los 30 y que se consolidarían en 1940 con la llegada del exilio español. En cualquier caso, la importancia de Urdaneta es destacada al ser uno de los precursores del arte dominicano en sí, que dominó varios campos —música, dibujo, escultura y fotografía— difundidos a través de su exitosa academia, fundada en 1908 bajo el auspicio del gobernante Ramón Cáceres.

Así es que, la modernidad que comenzaba a extenderse en la plástica dominicana, se debió a la nueva generación de artistas de principios del siglo XX, que rompió con los moldes anteriores y empezó a difundir nuevos criterios a través de las escuelas que crearon. Los viajes de estudio que realizaron al extranjero asimilando nuevos lenguajes, así como el período de ocupación norteamericana que les tocó vivir, forjó en ellos una nueva visión del arte más moderna que la de sus antecesores e imbuida de espiritualidad dominicana y sentimiento nacional.

Dentro de estas nuevas tendencias renovadoras comenzó a reforzarse la idea de dominicanidad, registrando en la plástica las costumbres, creencias y formas de enfrentar la vida. Y, como ingrediente determinante de la cultura dominicana, el componente negro empezó a valorarse a través de personajes y costumbres populares, introduciendo el desnudo de mulatas como un nuevo canon de belleza.

²¹² SANTOS. Op. Cit., 2004, pp. 30-39.

²¹³ BAYÓN, Damián. *La transición a la modernidad*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989, p. 116.

A la producción de Woss y Gil, García-Godoy y Bautista, durante los años 20 y 30 siguieron figuras como las de Yoryi Morel, Jaime Colson, Aída Ibarra y Darío Suro. En las obras de todos ellos impera la raza, las costumbres, la geografía, el color, la luminosidad, lo criollo, la negritud, los mulatos, los desnudos... Jaime Colson (1901-1975), una de las figuras más sobresalientes²¹⁴, vivió en Barcelona y París, compartiendo junto a Picasso y Braque las vanguardias del momento como el cubismo, aunque él se decantase por un neoclasicismo inspirado en Picasso. Con una factura impecable representó la negritud y las costumbres populares antillanas desde un punto de vista clásico. Su aprendizaje en Europa le propició la base sobre la que configurar su lenguaje y asimilar el arte como realidad vital, en su más profundo sentido.

Pero hizo falta un componente más que ayudara a fraguar la estética de vanguardia en la República Dominicana. La labor de los impulsores de la modernidad en la isla como Woss y Gil, Enrique García-Godoy, Yoryi Morel, Darío Suro o Jaime Colson, era un punto de partida fundamental que se concretó con la llegada de artistas españoles exiliados, que ayudaron a institucionalizar el arte y crear conciencia social con respecto al mismo, a través de la promoción de diversas muestras, en el escenario nacional e internacional, a la par que las exposiciones nacionales y un organismo potente que fuese cantera de nuevos valores artísticos al margen del individualismo de las academias existentes, la Escuela Nacional de Bellas Artes.

²¹⁴ A juicio de Contín Aybar, Jaime Colson es la figura más destacada de todos los pintores dominicanos, tanto de los precursores como de la vanguardia que siguió a los mismos, por liberar al arte dominicano de vivir del pasado como imitación académica. Véase, SURO. Op. Cit., 1969, pp. 30-31.

3.2. La vida cultural de los refugiados españoles y su huella en la intelectualidad dominicana.

Con el desembarco en 1939 de los primeros refugiados españoles en República Dominicana huyendo régimen franquista, además de otros núcleos de refugiados europeos que escapaban del ascenso totalitarista y la contienda armada internacional, encontramos un nutrido grupo de representantes de las artes plásticas e intelectuales que pronto fueron acogidos por el estado dominicano y por importantes personalidades que ejercieron de mecenas. Sin duda alguna, el arribo de todos ellos a la isla, supuso una revolución modernizadora en la cultura dominicana, en las instituciones (unas se renovaron, otras se crearon), en la plástica (que acogió las corrientes de vanguardia del otro lado del Atlántico) y de otros géneros que también se vieron influenciados por esta oleada de intelectuales exiliados. Así que, las manifestaciones locales y nativas de índole artístico-cultural, se enriquecieron con la presencia renovadora de las corrientes de vanguardia europea en la figura del exilio español.

Uno de los primeros problemas, a los que tuvieron que enfrentarse los artistas e intelectuales exiliados, era encontrar trabajo y atender a su subsistencia. En la mayoría de los casos, las entidades creadas por el gobierno de la II República española para ayudar a los refugiados, SERE y JARE, se encargaron de ofrecer subsidios y ocupación a los artistas y otros profesionales exiliados. Pero los que llegaron a la República Dominicana no tuvieron tantas facilidades para adentrarse en el mercado laboral. Las estrecheces del mismo, junto con su fallida labor como campesinos en las colonias agrícolas, ya que en su mayoría se trataba de intelectuales²¹⁵, motivaron que, muchos emprendiesen un éxodo a las ciudades e incluso abandonasen rápidamente el país. A las duras condiciones de vida iniciales, sobre todo en las colonias agrícolas, hay que sumar la difícil adaptación al nuevo lugar de residencia, condicionado por la dura situación política y el clima:

“Ese calor tropical que no es más intenso que el de otras latitudes en la estación de verano, pero que húmedo, permanente, invariable, parece penetrar en todo el cuerpo [...]. Sólo en el trópico hemos tenido algunos la sensación de leer varias páginas de una obra discursiva y encontrarnos al final con la sorpresa de no recordar nada de lo que se había leído minutos antes”²¹⁶.

Pero a pesar de estas circunstancias y los sinsabores del régimen de Trujillo, la sociedad dominicana brindó una excelente acogida a los refugiados españoles, con el nacimiento de lazos de amistad que se prolongarían en el tiempo. El sentimiento aperturista dominicano hacia el exilio español y la generosidad de su pueblo, han quedado reflejados de manera positiva y unánime en los testimonios de los emigrados

²¹⁵ ALMOINA, José. *Yo fui secretario de Trujillo*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1950, pp. 273-274. Almoina afirmó que de todos los refugiados arribados a la isla tan sólo alrededor de 100 eran expertos en labores agrícolas o al menos las conocían. En su mayoría, se trató de un exilio intelectual.

²¹⁶ LLORENS. Op. Cit., [1975] 2006, p. 94.

a la isla: “El pueblo dominicano fue solidario a nuestra llegada”²¹⁷. Al respecto, Amparo Segarra, artista y compañera del pintor Granell, comentaba también:

“A pesar de todas las estrecheces guardo muy buen recuerdo de ese país y les tengo cariño a sus gentes, que son muy generosas y buenas”²¹⁸.

Igualmente, en los momentos iniciales, y sin haber padecido aún la tiranía de Trujillo, los exiliados españoles manifestaron públicamente su gratitud hacia el dictador, con motivo de su homenaje nacional para conmemorar la fecha su ascenso a la presidencia del país²¹⁹. Durante este homenaje, conocido como la “Marcha de la Victoria”, los españoles exiliados suscribieron la siguiente nota de adhesión:

“No olvidan los republicanos españoles que ha sido el generalísimo Trujillo el hombre que, durante la Guerra Civil española, y después de ella, levantó su voz en favor, primero, de los huérfanos, después y ahora, de los exiliados.

Por ello consideran que no pueden estar ausentes en una manifestación pública de adhesión a la persona que, reciente triunfo diplomático, ha hecho merecer un homenaje nacional como va a ser la Marcha de la Victoria. Sin distinción de matices, como españoles acogidos a la generosidad de esta República, invitamos a nuestros compatriotas a concurrir al grandioso desfile para hacer públicamente demostración de lo que cada cual en privado siente y reverencia hacia la figura señalada del Generalísimo Dr. Rafael Leónidas Trujillo Molina, Benefactor de la Patria”²²⁰.

La declaración estaba firmada por Bernardo Giner de los Ríos, Aurelio Matilla García del Barrio, Francisco Vera, Rafael Supervía, Constancio Bernaldo de Quirós, Fernando Sáinz, Laudelino Moreno, Alfredo Matilla Jimeno, Javier Malagón, Vicente Herrero, Jesús Galíndez, Vicente Llorens Castillo, Amós Sabrás, Antonio Regalado, Ramón Martorell, Marcelino Bellosta Gil, José de los Ríos Urruti, Luis Romero Solano, Jaime Roig Padró, Rafael Troyano de los Ríos, Francisco Rivero Gil, Enrique Casal Chapí, Fraiz Grijalba, Manuel Giner de los Ríos, Hermenegildo Giner Lacueva, entre otros²²¹.

Otra muestra de agradecimiento hacia la hospitalidad dominicana, la constituyó la construcción de la fuente-monumento el 26 de febrero de 1944 con motivo de la Conmemoración del Centenario de la Independencia Dominicana. Para ello, se había

²¹⁷ Entrevista de Aquiles Castro a M^a Isidra Bernaldo de Quirós Villanueva. Santo Domingo, Área de Producción de Fuentes Orales (proyecto “Refugiados españoles en República Dominicana”), AGN, 12 de julio de 2006.

²¹⁸ SEGARRA. “La guerra...” en Op. Cit., 1993, p. 339.

²¹⁹ Otra manifestación de agradecimiento al hilo de la “Marcha de la Victoria”, fue el *Álbum Homenaje al Generalísimo Dr. Rafael L. Trujillo Molina*, con las firmas de los refugiados, elaborado por el periodista José Campa e ilustrado por el caricaturista Víctor García “Ximpa”. Sin embargo, esta muestra no tuvo repercusión pública alguna. En cualquier caso, había un manifiesto interés por parte del régimen trujillista de contar con la ratificación de su hospitalidad por parte de la colectividad de refugiados. Véase, ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS. Op. Cit., 2012, pp. 219-220.

²²⁰ ALMOINA. Op. Cit., 1950, p. 275.

²²¹ *Ibidem*.

creado la “Comisión de Españoles Refugiados”, presidida por Bernaldo de Quirós²²², con objeto de recaudar fondos para la edificación del monumento. En este sentido, en diciembre de 1943, los artistas españoles exiliados donaron obra con objeto de organizar una exposición-subasta que contribuyera a la financiación. En esta muestra participaron: Manolo Pascual con un dibujo, *Soldado ruso*; José Vela Zanetti, con los óleos *Campanario*; Eugenio Fernández Granell con su obra *Guitarrista*; Gausachs aportó una *Acuarela*; Prats Ventós expuso su obra *Cabeza*; José Rovira ofreció *Paisaje de San Cristóbal* y Antonio Bernad González “Toni” la acuarela *Nostalgia*²²³. El 26 de febrero de 1944, con motivo del acto de colocación de la primera piedra del monumento, Constancio Bernaldo de Quirós leyó un discurso que versaba, precisamente, sobre este agradecimiento; fue contestado por el Consejero licenciado Pedro A. Gómez en nombre del consejo.²²⁴

Poco después, y siguiendo la línea de agradecimiento, Luis Soto y Vázquez Díaz “Compostela”, donaban sus esculturas *Argelés, 1939* y *Oso polar* respectivamente a la Comisión de Refugiados Españoles, creada en el marco del Años del Centenario. Dichas esculturas se expusieron, en marzo de 1944, en Casa Antuña, en la calle del Conde de Santo Domingo.²²⁵

Pero estos agradecimientos públicos de los exiliados españoles hacia el gobierno trujillista, no vinieron más que a significar un acto de supervivencia y una mera apariencia, haciendo lo imprescindible para conservar su empleo y el mantenimiento de los suyos en un régimen totalmente opuesto a sus convicciones políticas²²⁶.

Pronto los intelectuales refugiados se insertaron en la vida cotidiana de Santo Domingo, ejerciendo un influjo positivo en el ambiente educativo y cultural. Su presencia favoreció la creación de diversos proyectos culturales, como el relanzamiento de la Universidad de Santo Domingo y el nacimiento de diversas instituciones: la Galería Nacional de Bellas Artes, el Teatro-Escuela de Arte Nacional, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, diversos organismos educativos como el Instituto Colón, el Instituto Escuela y otros centros de enseñanza en el interior del país. Todo ello forjó la modernización del ambiente cultural de la isla que, además, pudo proyectarse al pueblo dominicano a través de exposiciones, conciertos, representaciones teatrales, etc.

²²² CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio (comp.). *Una pluma en el exilio. Los artículos publicados por Constancio Bernardo de Quirós en República Dominicana*. Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2009, pp. 22-23.

²²³ *Ibidem*, p. 23.

²²⁴ “El homenaje de los republicanos españoles” en *La Nación*, nº 1.461, Ciudad Trujillo, 27 de febrero de 1944, p. 17.

²²⁵ “Las Artes” en *La Nación*, nº 1.490, Ciudad Trujillo, 26 de marzo de 1944, p. 7.

²²⁶ La asistencia de los exiliados españoles a rituales políticos laudatorios hacia Trujillo sin más compromiso que el de su propia subsistencia, es mantenido por GIL FIALLO, Laura del Pilar. “El exilio español de 1939 en Santo Domingo y su aporte a la cultura y el arte dominicanos” en *Artígrama*, nº13, [versión electrónica], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, p. 458.

El gobierno de Trujillo recolocó a muchos de los refugiados españoles en cargos oficiales, con el objetivo de crear o impulsar determinadas actividades. El dictador pronto se dio cuenta de que la mayor parte de ellos tenían profesiones u oficios de interés, que no coincidían con la utilidad primera de recibir a individuos especializados en tareas agrícolas, por lo que muchos ocuparon puestos de relevancia, bien en la Universidad, o bien en las diferentes Secretarías de Estado²²⁷. De este modo, hubo personalidades como el jurista Jesús de Galíndez y Suárez que impartió clases en los cursos de derecho diplomático y consular organizados por la Secretaría de Relaciones Exteriores, además de escribir, o José Almoína Mateos, que igualmente dictó clases de geografía en la Escuela Diplomática y fue profesor en la Universidad de Santo Domingo. Almoína ascendió al cargo de instructor personal del hijo de Trujillo, Ramfis, y llegó a ostentar el cargo de secretario personal del dictador. A pesar del trabajo que Galíndez y Almoína realizaron para el régimen, ambos fueron víctimas del mismo; el primero, debido al estudio que realizó sobre el sistema político existente en la República Dominicana²²⁸, exhibiendo a Trujillo como un déspota y tirano, lo que le valió su secuestro y posterior asesinato. El segundo, por causas similares, fue asesinado en México, al publicar *Una satrapía en el Caribe*²²⁹, acusación directa y detallada de la dictadura trujillista.

La llegada del exilio español coincidió con grandes cambios en la Universidad de Santo Domingo, que se comenzó a regir por una nueva legislación (Ley nº 177 de 14 de noviembre de 1939)²³⁰, que afectó fundamentalmente, a la reorganización de la Facultad de Filosofía. El rector, Julio Ortega Frier, supo aprovechar la presencia de los intelectuales españoles en el proceso renovador de la universidad, lo que permitiría enriquecer la enseñanza en el país a través de profesionales de prestigio. Al y fin y al cabo, la Universidad de Santo Domingo, que ostentaba el título de Primada de América, se había fundado en octubre de 1538, por lo que Ortega Frier pretendía dotarla de ese brillo y prestigio con el que había contado en el pasado colonial.

Ortega Frier²³¹, intelectual e hispanista que se había formado en EE.UU., buscaba reafirmar la raíz española de la isla frente a la influencia cultural angloamericana. Gran admirador de Francisco Giner de los Ríos y de la Institución Libre de Enseñanza, quiso trasladar muchas de sus innovaciones educativas al plano

²²⁷ CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS. Op. Cit., 2009, pp. 274-275.

²²⁸ Nos referimos a su tesis doctoral, presentada en EE.UU., *La Era Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Véase GALÍNDEZ. Op. Cit., 1956.

²²⁹ En 1949 aparecía en Guatemala, aunque impresa en México, la publicación que Almoína realizó en contra del régimen de Trujillo bajo el seudónimo de Gregorio R. Bustamante; véase BUSTAMANTE, Gregorio R. *Una Satrapía en el Caribe: historia puntual de la mala vida del déspota Rafael Leónidas Trujillo*, Guatemala, Ediciones del Caribe, 1949. Poco después, en 1950, publicó una obra en pro de las actividades trujillistas, véase ALMOÍNA. Op. Cit., 1950.

²³⁰ CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio. "Influencia de los refugiados republicanos españoles en la Universidad de Santo Domingo, 1940-1947" en Op. Cit., 2010, p. 68.

²³¹ Ostentó varios puestos dentro de las Secretarías de Estado, entre ellos, el de Superintendente de Enseñanza (1917-1922). Fue catedrático y Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Santo Domingo, y posteriormente rector de la misma universidad en dos ocasiones, primero de 1938 a 1940 y luego de 1943 a 1947, cuando ideó y ejecutó la creación de la Ciudad Universitaria. Colaboró con el régimen trujillista pero sin rendirse al mismo ya que nunca empleó sus métodos de terror, sino que aprovechó su coyuntura para mejorar el sistema educativo dominicano.

universitario. Este aspecto había cobrado más fuerza cuando en 1938, a propósito de la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la Universidad, el embajador de España en EE.UU. por aquel entonces, Fernando de los Ríos, acudió como conferenciante sobre la obra de España en América, impactando con su oratoria al propio Trujillo y a todos los presentes. Pese a que una parte de la élite dominicana no veía con buenos ojos el trato preferencial de Ortega Frier hacia los exiliados españoles, ello no hizo más que provocar que el rector reafirmase la presencia de los mismos en la Universidad, pues solo en ellos veía la capacidad de elevar el nivel académico en la institución²³². Al respecto, Javier Malagón comentaba:

“Todos teníamos el afán de trabajar y volver a sentirnos uno, y este milagro lo hizo el rector de la Universidad de Santo Domingo, don Julio Ortega Frier, al ofrecernos enseñar en la Facultad de Filosofía y Letras [...]”²³³.

Así es que, la presencia de españoles refugiados ofreció una buena oportunidad para incorporar profesores a las aulas, que precisaba la renovada Facultad de Filosofía. La Universidad Primada de América, y a iniciativa de su rector, Ortega Frier, elevó la calidad de su enseñanza al contar con nuevos profesores españoles especialistas en distintos campos del saber. De este modo, a mediados de octubre de 1939, Ortega Frier reunió a un grupo de intelectuales españoles recién llegados a la isla para examinar con ellos qué asignaturas podían impartir. En un principio todos ellos fueron contratados para poner en marcha la Facultad de Filosofía, aunque luego muchos de ellos fueron recolocados en otras facultades, a razón de su especialidad²³⁴. Un primer grupo de docentes estuvo constituido por las figuras de Vicente Llorens, dedicado a la enseñanza literaria; Constancio Bernaldo de Quirós, quién impartió clases de criminología; Vicente Herrero Ayllón, encargado de enseñar sociología; Antonio Regalado, que se hizo cargo de la gramática latina; Fernando Sainz Ruiz, profesor de pedagogía; Laudelino Moreno, como docente de geografía, Amós Sabrás Gurrea, quién en España había sido catedrático de matemáticas, se le confió la docencia de álgebra y trigonometría, adscribiéndose a la Facultad de Ciencias, y Javier Malagón, perteneciente a la Facultad de Derecho.

La llegada de nuevos contingentes de españoles a la capital dominicana propició el aumento del número de profesores en una segunda instancia, no sólo en la citada Facultad de Filosofía, sino que se fueron incorporando a otras secciones

²³² CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS. “Influencia de los refugiados...” en Op. Cit., 2010, pp. 70-71. Debe tenerse en cuenta que para los dominicanos, un puesto en la Facultad significaba, más bien, un reconocimiento honorífico, que conllevaba una remuneración escasa acorde a su prestigio, mientras que los exiliados españoles concentraron sus esfuerzos en la docencia, al no contar con otra ocupación profesional.

²³³ MALAGÓN BARCELÓ, Javier. “Los profesores españoles exiliados en la Universidad de Santo Domingo (1939-1949)” en CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio (comp.). *Javier Malagón Barceló, el derecho indiano y su exilio en la República Dominicana*, Santo Domingo, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación, 2010, p. 212.

²³⁴ La retribución económica mensual del profesorado español se concretó en 100 dólares, con un descuento del 10% a favor del Partido Dominicano. Aun así, su escala salarial era superior a la de algunos funcionarios dominicanos, lo que les permitió contar una subsistencia digna. LLORENS. Op. Cit., [1975] 2006, pp. 134 y 135.

universitarias. De esta forma, la nómina de docentes aumentó²³⁵: Luis Alaminos Peña se encargó de impartir clases de psicología de la educación y didáctica; Segundo Serrano Poncela estuvo adscrito a la Facultad de Filosofía; el médico Antonio Román Durán fue profesor de psicología; Malaquías Gil Arantegui, ocupó las cátedras de geografía e historia de América, pedagogía y, lengua y literatura portuguesas; Francisco Rived dictó clases de geología; José Fernández Valenciano de ingeniería y, Francisco Vera y Fernández de Córdoba, se dedicó a la docencia de las matemáticas.

Otra de las novedades que el rector Ortega Frier introdujo en la Universidad de Santo Domingo, fue el programa de seminarios y conferencias abiertas²³⁶, dictadas por emigrantes españoles, y a las que también se invitó a participar a intelectuales latinoamericanos y del exilio español radicados en otros puntos de América. Por su calidad profesional, sobresalió la presencia de Luis Jiménez de Asúa sobre materia penal; José Giral, que ejercía su magisterio en la Facultad de Química de la UNAM; Marcelino Pascua, profesor de la Universidad John Hopkins; Otto Schoenrich; los cubanos Font Abreu y Ramírez de Olivella, catedráticos de la Universidad de La Habana o Portes Gil, expresidente de México, entre un largo etcétera. Un caso destacado fue la participación del escritor Pedro Salinas, profesor de la Universidad John Hopkins desde 1941 y profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico de 1943 a 1946. Salinas, a quien unía una estrecha relación con Vicente Llorens, le había manifestado en una carta²³⁷ su deseo de dar alguna conferencia en la Universidad de Santo Domingo y le encargaba realizar los arreglos oportunos para poder llevarlo a cabo. Así que en 1944 Salinas llegó a Santo Domingo y dictó varias conferencias en la Universidad, una de ellas sobre Rubén Darío. Su considerable prestigio como escritor en Hispanoamérica quedó de manifiesto en los periódicos de la época, que se hacían eco de su presencia. Así, Vicente Llorens comentaba al respecto:

“La presencia de Salinas vino a ser el acontecimiento literario del año, no sólo para los emigrados republicanos, que veían entre ellos a una de sus más destacadas figuras poéticas, sino para los dominicanos”²³⁸.

Al margen de la actividad docente, el personal académico se vio reforzado por la presencia del zaragozano Luis Floren Lozano, que pasó a dirigir la Biblioteca de la Universidad, llevando a cabo una reordenación de los fondos bibliográficos y formando para ello a un grupo de estudiantes en técnicas de catalogación. Asimismo, adscrito a la Universidad, se creó en 1940 el Instituto Geográfico y Geológico bajo la dirección de Ramón Martorell, que había sido comandante de ingenieros del ejército republicano durante la Guerra Civil española. Al mismo Instituto perteneció otro militar refugiado, Aurelio Matilla Jimeno. Por su parte, el farmacéutico Ricardo Martín Serra tuvo a su cargo los laboratorios de la Facultad de Farmacia, dónde también impartió clases de química.

²³⁵ Alfonseca Giner de los Ríos recoge hasta 21 catedráticos españoles dentro de la Universidad. ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS. Op. Cit., 2012, p. 250.

²³⁶ Sobre la participación española y extranjera en los programas de conferencias universitarias véase: MALAGÓN. “Los profesores...” en CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS. Op. Cit., 2010, p. 220-225.

²³⁷ *Carta de Pedro Salinas a Vicente Llorens*. Baltimore, 14 de agosto de 1943, reproducida en SALINAS, Pedro. *Obras completas. Epistolario*, vol. III, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 1014-1015.

²³⁸ LLORENS. Op. Cit., [1975] 2006, p. 141.

El teatro dominicano experimentó un impulso por medio de la creación del Teatro Universitario —enmarcado en las actividades culturales universitarias— en el segundo trimestre de 1940, bajo la dirección de Vicente Llorens. Junto a ésta, participaron otras figuras de la emigración española como el actor Ruddy del Moral, que en Madrid había trabajado en el Teatro de Arte dirigido por Rivas Cherif, y en el Teatro Español. El éxito cosechado en las representaciones dramatúrgicas, sobre todo su primera puesta en escena de *La Dama Boba* de Lope de Vega, le valió a Llorens y a sus alumnos la concesión de la Medalla Universitaria²³⁹. La buena acogida del Teatro Universitario propició el surgimiento del Teatro Escuela de Arte Nacional en 1946. Dentro de la Sección de Deportes de la Universidad, se ubicó a Julio García junto con Julio Montes, segundo responsable de esta área.

Una contribución importante fue la formación y experiencia de María Ugarte, que había sido profesora ayudante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid, con anterioridad a su exilio. En una primera instancia, se incorporó como transcritora de manuscritos en el Archivo General de la Nación, instruyendo también a personal a tal efecto²⁴⁰, para dedicarse, posteriormente, al periodismo. En 1944 inició sus colaboraciones con el periódico *La Nación* y, posteriormente, con el medio *El Caribe*, presentando ensayos literarios, semblanzas y crítica de arte, además de trabajar, paralelamente, la investigación histórica, especializándose en arquitectura colonial²⁴¹.

En cuanto a las relaciones exteriores, a sugerencia del profesor ayudante de Derecho Internacional Alfredo Matilla, se creó la Escuela de Derecho Diplomático y Consular, de la que fue profesor llegando a ser director técnico. Al mismo tiempo, fue delegado en la República Dominicana de la Unión de Profesores Universitarios Españoles en el Extranjero, asociación fundada en 1939 y presidida por Gustavo Pittaluga. Como docentes de la Escuela Diplomática también participaron los mencionados Jesús de Galíndez y José Almoína.

Por tanto, la Secretaría de Educación fue la sección que más ampliamente abrió sus puertas a los refugiados, que contribuyeron de manera eficaz a la reforma y mejoramiento de la enseñanza en diferentes niveles, como Malaquías Gil, introductor de nuevas pautas en la educación dominicana. Fuera del ámbito universitario se crearon varios centros pedagógicos como el Instituto Colón, el Instituto Cervantes en La Romana, el Colegio Duarte, o el Instituto Escuela, fundado por Guillermina Medrano en 1941.

El Instituto Colón fue el primer centro docente creado por exiliados españoles en Santo Domingo. A Juan Pablo García, abogado asturiano llegado a la isla poco antes de las expediciones colectivas, se debió su establecimiento. Los primeros emigrados españoles llegados a la isla en pasaje regular, en octubre de 1939, pasaron a formar

²³⁹ JULIÁN, Amadeo. “Vicente Llorens Castillo” en ROSARIO (coord.). Op. Cit., 2010, p. 209.

²⁴⁰ CAÑETE QUESADA, Carmen. “Testimonio de la exiliada española María Ugarte” en *Cuadernos Americanos*, nº 127, México D. F., UNAM, enero-marzo 2009, p. 125.

²⁴¹ MILLER, Jeannette. “Los textos literarios de María Ugarte” en UGARTE, María. *Textos literarios*, Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana, 2006, pp. 20-23.

parte de la plantilla del centro pues, tal y como se publicaba en el *Listín Diario*²⁴², se trataba de una mayoría de profesionales. El medio, señalaba los nombres de Javier Malagón, catedrático de Derecho en la Universidad de Madrid y miembro de la Junta de Ampliación de Estudios; Miguel M. Santesmases, licenciado en Derecho y Bibliotecario del Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad de Barcelona; Helena Pereña, licenciada en Filosofía y Letras; Segundo Serrano Poncela, licenciado en Derecho y Doctor en Filosofía y Letras y José Vela Zanetti²⁴³, catedrático de dibujo del Instituto de Dibujo de León, pensionado del Estado español en Roma, París y Lisboa.

El cuadro docente del centro se encontraba bastante saturado para albergar a gran parte de los intelectuales españoles que iban llegando de manera masiva a la capital. Pero, aun así, en él trabajaron Ramón Medina Tur como director, Alfredo Pereña, Mercedes Gili, Miguel García Santesmases y su mujer Elisa, Helena Malagón, Vela Zanetti, Ramón Martorell y Casimiro de Diego²⁴⁴.

Casi de manera inmediata a su llegada a Santo Domingo, Guillermina Medrano entró a trabajar como profesora en la Escuela Normal de Señoritas y, más tarde, formó parte de la Sección Técnica de la Secretaría de Educación, encargada de revisar el sistema educativo dominicano con el fin de mejorarlo. Ella misma aseguraba:

“Pronto me di cuenta de lo que yo debía hacer era fundar una escuela. Con la ayuda de algunas familias dominicanas, que a causa de la Segunda Guerra Mundial no podían enviar a sus hijos a los Estados Unidos, y miembros del cuerpo diplomático que tenían niños en edad escolar, pude fundar el Instituto Escuela que dirigí hasta mi salida del país a fines del año 1945. Tuve también la fortuna de poder contar con la ayuda de varios compatriotas, profesores ya en España, que me hicieron posible contar, desde el primer momento, con profesionales preparados y conocedores de la moderna metodología que había de presidir la educación en el referido Instituto-Escuela. Además de los profesores españoles teníamos maestros dominicanos y dos de procedencia inglesa y austríaca, refugiados también como nosotros. Aunque iniciamos el curso con apenas treinta alumnos, al cabo de cuatro años contábamos ya con más de 300 de pago y una pequeña cantidad de becas adjudicadas, en su mayoría, a alumnos cuyos padres, refugiados también, no contaban con medios económicos para pagar la mensualidad correspondiente. La labor desarrollada para educar a nuestros alumnos en el régimen liberal del Instituto-Escuela pasó, a causa del ambiente impuesto por el régimen que imperaba en la isla, por momentos difíciles. Todo pudo superarse dignamente. [...]

²⁴² “Llegan de Europa varios profesionales españoles” en *Listín Diario*, nº 16.382, Ciudad Trujillo, 11 de octubre de 1939, portada.

²⁴³ A pesar de que la prensa se hizo eco de la condición de catedrático de Vela Zanetti, no está documentado que tuviese tal condición a tenor de lo explicado en el primer bloque de esta investigación. Asimismo, tampoco podemos asegurar que estuviese pensionado en París ni en Lisboa, ya que ni siquiera se registra la presencia del artista en la capital francesa, aunque sabemos que realizó un viaje de estudios a Portugal en fechas próximas al estallido de la Guerra Civil. Tampoco estuvo pensionado en Roma, pues la Diputación de León le había concedido una beca de estudios en Madrid, pero no accedió a ampliarle la cuantía para poder cursar estudios en el extranjero, por lo que su estancia en Roma fue sufragada por su familia.

²⁴⁴ La relación de profesores colaboradores queda reflejada en LLORENS. Op. Cit., [1975] 2006, pp. 144-145.

Dejábamos también una obra educativa creada con sacrificio y amor y una cultura con la que nos habíamos familiarizado, en parte por interés cultural y en parte por la necesidad que imponía su enseñanza.”²⁴⁵

De este modo, el Instituto Escuela vino a responder a las necesidades pedagógicas existentes en la isla, como un centro de formación inspirado en las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, dónde la vocación y formación de sus docentes estimularon la capacidad del desarrollo cognitivo de sus alumnos. Además de las clases convencionales, se organizaron actividades paralelas de manualidades, artes plásticas, festivales y representaciones de teatro-guiñol. Entre los maestros y colaboradores figuraban Emilia Benavent, Fernando Blasco, Vicente Ruiz o María López. Por su parte, Eugenio Fernández Granell se hizo cargo del teatro-guiñol y sus decoraciones, contando con la ayuda de Vela Zanetti para los diseños de los muñecos, que eran manejados por Amparo Segarra, Rosario Durán, Alfredo Matilla y Alberto de Paz y Mateos, todos ellos refugiados²⁴⁶.

En el orden de las artes plásticas el grupo de exiliados fue numeroso e impulsó la vida artística local, que hasta el momento estaba determinada por un grupo reducido de pintores de renombre²⁴⁷: Celeste Woss y Gil, Enrique García- Godoy, Darío Suro, Yoryi Morel o Delia Weber. De España llegaron pintores, dibujantes y escultores como Botello Barros, Junyer, Gausachs, Shum, Granell, Vela Zanetti, Alloza, Toni, Ximpa, Rivero Gil, Manolo Pascual, Compostela, entre otros muchos que pasaron por el país y algunos que se formaron allí como el caso de Prats Ventós. Tras su llegada, comenzaron a realizar una exposición tras otra, con el fin de dar a conocer su obra y encontrar un mercado. Una de las primeras muestras fue la de Ángel Botello Barros, cuya obra exhalaba una gran influencia de la pintura francesa, sobre todo de Gauguin, pues acababa de regresar de Francia cuando estalló la Guerra Civil. Sin duda alguna, los artistas plásticos refugiados consiguieron hacerse un hueco dentro del mercado del arte y llegaron a recibir encargos particulares (retratos, paisajes...) y oficiales.

El ambiente cultural en la capital dominicana, antes de la llegada del exilio español, contaba con escasas instituciones que permitiesen su desarrollo y difusión y, las existentes que funcionaban, lo hacían al amparo del gobierno de Trujillo. Además de la Universidad de Santo Domingo, con desarrollo poco consistente hasta la inyección de talento de los refugiados españoles, se habían creado algunas corporaciones de cierta importancia durante la “Era Trujillo”²⁴⁸. Poco antes de que se

²⁴⁵ MEDRANO. “Rescatando...” en MEDRANO (coord.). Op. Cit., 1993, pp. 313, 315.

²⁴⁶ CASTILLO y GARCÍA ARÉVALO. “La emigración...” en ROSARIO (coord.). Op. Cit., 2010, p. 254.

²⁴⁷ Por aquel momento, una de las grandes figuras de la vanguardia artística dominicana, Jaime Colson, residía en Europa y no regresó a su país hasta 1950, fecha en la que muchos artistas españoles ya habían abandonado la isla. En relación a Darío Suro, comenzaba a dar sus primeros pasos en el mundo del arte, mientras que tan sólo un par de figuras representaban las escuelas pictóricas del país en dos ciudades: Woss y Gil en Santo Domingo y Yoryi Morel en Santiago. Véase UGARTE, María. “La huella española en el Arte Moderno Dominicano” en GIL FIALLO, Laura; GÓMEZ JORGE, Paula y UGARTE, María. *Arte moderno dominicano. Narrativas e imaginarios*, [cat. exp.], Huelva, Fundación Caja Rural del Sur, 2009, p. 15.

²⁴⁸ Sobre las instituciones culturales durante la “Era Trujillo” véase: ACOSTA MATOS, Eliades (ed.). *La dictadura de Trujillo: documentos (1950-1961)*, vol. VI, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2012, pp. 27-48.

iniciase la misma, en 1927 ya había sido inaugurado el Museo Nacional, a lo que siguieron las fundaciones de la Academia Dominicana de la Historia, al frente de la cual se encontraba el historiador Rodríguez Demorizi, y la Academia Dominicana de la Lengua. El 23 de enero de 1932 se inauguró oficialmente el Ateneo Dominicano, como una “asociación de carácter exclusivamente cultural”²⁴⁹ con el fin de difundir la cultura a todos sus miembros y al pueblo dominicano a través de lecturas, disertaciones, conferencias, discusiones científicas, literarias y artísticas, junto con otras actividades intelectuales que activaron la acción cultural dominicana²⁵⁰. Para ello, el Ateneo contó con varias secciones²⁵¹: Literatura y Periodismo, Bellas Artes, Ciencias Naturales, Ciencias Jurídicas, y Ciencias Matemáticas y Cosmológicas.

En el discurso de inauguración del Ateneo, Trujillo señalaba:

“Contribuiré a que las bellas artes, contribuidoras de la salud espiritual de la humanidad, eternicen, para gloria y honor de nuestro pueblo, virtudes y heroísmos que están pidiendo monumentos; porque los ritos, hazañas, tradiciones y encantos naturales del país reclaman, con su poder copioso de motivos, la creación de un arte propio que sea la manifestación característica y eterna del alma nacional”²⁵².

La importancia de esta entidad fue decisiva para los artistas españoles y extranjeros que habían emigrado a la isla, ya que les permitió organizar en sus instalaciones múltiples muestras que fueron la antesala de la vanguardia dominicana. Ello tuvo su razón de ser en el sentido aperturista del Ateneo, a disposición de todos los amantes de la cultura que residían en territorio dominicano, o al menos, que tenían una presencia activa en el mismo, sin distinciones con respecto a la nacionalidad²⁵³.

Los aportes a la cultura dominicana de los artistas españoles emigrados fueron muy amplios; sobre todo consiguieron que éstos pudieran propagarse por todas las capas de la sociedad, pues, hasta ese momento, la cultura estaba reservada a una minoría elitista. Estos hechos fueron posibles gracias a la destacada figura de Rafael Díaz Niese, que ejerció como mentor de las artes y amplió los espacios de exhibición. A propósito de la formación de Díaz Niese, Contín Aybar describía:

“Se había educado en Europa. Vivió muchos años en París. Viajó por casi todo el mundo. Conocía, además del español, el francés, inglés, italiano, portugués, catalán, alemán, latín y griego. Aprendió pintura en España. Amaba a los poetas místicos. Era un hombre serio, de vastísima cultura y de gran corazón”²⁵⁴.

²⁴⁹ *Ateneo Dominicano. Bases y reglamentos*. Santo Domingo R.D., 1932, p. 5.

²⁵⁰ TRONCOSO SÁNCHEZ, Pedro. “El auge de la Cultura” en *Renovación*, nº 19, Ciudad Trujillo R.D., Instituto Trujilloniano, octubre, noviembre y diciembre de 1958, p. 32.

²⁵¹ *Ateneo Dominicano...*, Op. Cit., 1932, p. 10.

²⁵² VALLDEPERES, Manuel. “Las Artes en la Era Trujillo” en *Renovación*, nº 19, Ciudad Trujillo R.D., Instituto Trujilloniano, octubre, noviembre y diciembre de 1958, p. 86.

²⁵³ *Ateneo Dominicano...*, Op. Cit., 1932, p. 6.

²⁵⁴ CONTÍN AYBAR, Pedro René. “In Memoriam” en *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, nº 80 (nº Extraordinario Homenaje a Rafael Díaz Niese), Ciudad Trujillo, Distrito de Santo Domingo, abril 1950, p. 3.

Cuando en 1939 Díaz Niese regresó a Santo Domingo a causa de la II Guerra Mundial, se convirtió en paladín de las artes y la cultura, contribuyendo al desarrollo de las mismas a través de sus escritos y, sobre todo, de la labor que llevó a cabo como Director General de Bellas Artes²⁵⁵ durante una década. Trazó toda una política cultural regeneradora basada en la formación y difusión de los nuevos valores artísticos, para lo cual impulsó la creación de varias instituciones. Entre ellas figuraron la Escuela Nacional de Bellas Artes –en adelante ENBA–, en 1942, cuyo primer director fue Manolo Pascual y que contó entre su profesorado con numerosos artistas españoles exiliados; el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1942)²⁵⁶, que tuvo como docente de historia de la música a Alfredo Matilla y como profesor de declamación al actor Ruddy del Moral (en la vida común, conocido como Félix Gordillo); la Orquesta Sinfónica Nacional (1941), cuya dirección y organización correspondió al emigrado Enrique Casal Chapí²⁵⁷ y en la que participaron como violinistas otros exiliados: Eugenio Fernández Granell y Jesús Poveda. Desde un primer momento, la Orquesta Sinfónica Nacional incluyó un repertorio clásico y moderno para un “público que aumentó de concierto en concierto”²⁵⁸, en cumplimiento con las aportaciones académicas de Casal Chapí en niveles creativos de composición y ejecución. En 1947 se creó la Escuela Elemental de Música al tiempo que nacían otros centros de similar naturaleza en diversas localidades del país, y se mejoraba el Liceo Musical de San Cristóbal, que había sido inaugurado en 1939.

Del mismo modo, la gestión cultural de Díaz Niese incluyó un programa de apoyo a los artistas con becas de estudios, premios, convocatorias y adquisición de obras para la colección nacional. Consciente de la importancia de la promoción y difusión de las obras de arte, institucionalizó las Bienales de Artes Plásticas en 1942, y promovió todo un programa de difusión y educación cultural a través de las Exposiciones Ambulantes de Pintura. En 1943, se inauguró la Galería Nacional de Bellas Artes como espacio expositivo y base sobre la que se construiría el proyecto para establecer un Museo de Arte Moderno. La apertura de la Galería Nacional de Bellas Artes fue celebrada con la primera exposición de *Autorretratos* registrada en el país, constituida por obras de artistas vivos, y con una nutrida representación de creadores españoles exiliados. Díaz Niese también propició la reorganización y modernización del Museo Nacional en 1944, trasladándolo a una casona frente al Alcázar de Diego Colón.

En la prensa diaria, donde se divulgaban periódicamente crónicas y ensayos sobre arte, participaron, tanto en la dirección como en calidad de redactores y

²⁵⁵ Mediante la Ley 311 se creó en 1940 la Dirección General de Bellas Artes, cuyo primer director fue Díaz Niese. Véase: GUERRERO, Myrna. *El Palacio de Bellas Artes, 1956-2008*, Santo Domingo, Secretaría de Estado de Cultura, 2008.

²⁵⁶ Según la Ordenanza 599/42 del Consejo Nacional de Educación Pública, el antiguo Liceo Musical de Ciudad Trujillo fue clausurado con la inauguración del nuevo Conservatorio, por lo que los alumnos del Liceo fueron automáticamente inscritos en el nuevo centro. DÍAZ NIESE, Rafael. “Un lustro de esfuerzo artístico”, [1945] en *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, n^o. 19-29/30, Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana, 1997, p. 279.

²⁵⁷ Casal Chapí dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional mientras residió en Santo Domingo hasta 1945. Durante su estancia en la isla, compuso varias obras entre las que destacaron *Cinco Canciones de Lope de Vega* y *Suite para una ceremonia solemne*. LLORENS. Op. Cit. [1975], 2006, p. 153.

²⁵⁸ Apreciación de Casal Chapí reproducida en DÍAZ NIESE. Op. Cit. [1945], 1997, p. 293.

colaboradores, varios españoles exiliados²⁵⁹. *La Nación* tuvo como director al diputado canario Elpidio Alonso, al cual se le debió el primer número de este periódico, y contó como responsables de redacción con Eugenio Fernández Granell, Manuel Valldeperes, Ramón Suárez Picallo y Carlos Vega López. El dibujante Antonio Bernard “Toni” realizó caricaturas para artículos concretos de este mismo periódico, en el que también colaboraron con sus textos Fernando Alloza, José Almoina, Constancio Bernaldo de Quirós, Vicente Llorens, Fraiz Grijalba, Jesús de Galíndez, Manolo Pascual o María Ugarte, entre otros muchos.

La Opinión fue dirigida por el vasco José Ramón Estella, contando como responsable de redacción con Mariano Vives Orts, y contribuciones de Manolo Pascual, Vicente Llorens, José Vela Zanetti, Rafael Supervía, etc. También se registró la presencia de republicanos españoles en *Listín Diario* de Santo Domingo o *La Información* de Santiago de los Caballeros, a cargo de Segundo Serrano Poncela durante algún tiempo. De manera sutil, vertieron sus ideas democráticas, liberales o de izquierda, a través de la enseñanza o las publicaciones en las que participaron.

Asimismo, la colaboración de los refugiados españoles se dejó sentir en los contenidos de las revistas culturales y académicas de la época. Fueron los casos de *Revista de Educación*, *Anales de la Universidad de Santo Domingo*, *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, *Revista Jurídica Dominicana*, *Clío* y *La Poesía Sorprendida*. Aunque también ofrecieron sus aportaciones en publicaciones periódicas informativas de carácter general como *Hogar*, *Cosmopolita*, *Diplomática* y otras.

Otro aspecto destacable en esta línea, fueron las publicaciones impulsadas por los españoles refugiados durante el período 1939-1944²⁶⁰, la gran mayoría de tipo político pero con espacio para la difusión literaria y artística. Sobre éstas cabe mencionar *Democracia*, *Ágora* y *Catalonia* (editada en catalán y órgano del PSUC) con apariciones de contenidos artístico-culturales, o *Panamérica*, *Panorama*, *Ozama*, *Nuevo Mundo*, *Cuadernos a Galatea*, *Por la República*, *Eri* y *Rumbo*, de carácter político más radical. Igualmente existían otras más especializadas, como *Archivos de Medicina*, *Cirugía y Especialidades*, y *Finanzas*, junto a otras de carácter informativo a la par que político: *Hogar*, *Juventud Española* y *Nuevo Mundo*.

La presencia del exilio español en la isla antillana, se hizo patente más allá del arte y la cultura, y benefició también a otras actividades de la vida dominicana, como en el ejército o en el orden industrial. Cabe mencionar nombres como Alfredo Lagunilla, que tuvo a su cargo la reforma fiscal del país; José Montesinos, que trabajó dentro de la Dirección General de Estadística; José Sorribes, Director de la Escuela de Administración de la Secretaría de Comercio; José de los Ríos y Eduardo Barba, ambos ingenieros industriales, a quienes se les asignó como funcionarios dentro de la Secretaría de Industria, al igual que el ingeniero agrónomo Augusto Pedrero, quien

²⁵⁹ Para un estudio detallado de la colaboración de cada exiliado español en la prensa diaria y en las publicaciones periódicas dominicana, véase el registro de ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS, Juan B. “Catálogos de fuentes para el estudio del exilio republicano español en la sociedad dominicana, 1939-1947” en DOMÍNGUEZ y GONZÁLEZ. Op. Cit., enero-abril 2013, pp. 25-30.

²⁶⁰ ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS. Op. Cit., 2012, pp. 237-240.

desempeñó su labor dentro de la Secretaría de Agricultura; o Rafael Troyano, director del manicomio dependiente de Sanidad y José Troyano, con un cargo de responsabilidad dentro de la Secretaría de Guerra.

3.3. Los protagonistas. Trayectoria individual y exposiciones.

Con la llegada del exilio español a tierras dominicanas en 1939, se produjo un desembarco de artistas que causaron un gran impacto en la vida cultural dominicana. Su eclosión en el medio dominicano se expresó de diversas formas: desde un cambio en los hábitos sociales de la capital, hasta un influjo en la vida intelectual, académica y artística del país, a través de la puesta en marcha de diferentes actividades.

Aunque los comienzos no fueron fáciles, todos ellos quisieron dedicarse pronto a lo que mejor sabían hacer: la creación artística. De alguna manera, sentían la necesidad de continuar con las actividades propias de su profesión o reafirmar su vocación artística, en un clima que, además, no contaba con los ingredientes apropiados como para desarrollar la vida cultural e intelectual a la que estaban acostumbrados. Así que, de manera temprana, y gracias a la colaboración e impulso de mecenas como Ortega Frier o Díaz Niese, pudieron poner en práctica diversas experiencias culturales que transformarían el desarrollo del arte y la creación en la isla antillana.

Fundamentalmente, la presencia de los artistas españoles exiliados, se dejó sentir de manera más destacada entre 1939 a 1945. A mediados de la década de 1940, aproximadamente, muchos de los artistas radicados en Santo Domingo habían abandonado la capital hacia otros países americanos, bien en busca de un desarrollo profesional más activo, o bien como resultado del ambiente opresivo de la dictadura de Trujillo y las persecuciones políticas a las que se vieron sometidos.

Al mismo tiempo, hay que considerar que el exilio artístico español en República Dominicana se dividió en dos grupos²⁶¹: por un lado, el de los refugiados españoles y, por otro, el de los refugiados de origen judío que venían huyendo del fascismo europeo. Dentro del primer grupo se hallan destacados artistas como Pascual, Gausachs, Vela Zanetti, Alloza, Botello Barros, “Shum”, Junyer, Rivero Gil, Vázquez Díaz “Compostela”, “Blas”, “Ximpa”, “Toni”, Rovira, Dorado, Soto, Prats Ventós, Fernández Granell, entre otros. Por su parte, la presencia de Hausdorf, Lothar, Fulop, Mounia André, Hans Paap, Steimberg, Conrado o Schwartz, determinaron la nómina del segundo grupo. Pero, a pesar de esta distinción tanto unos como otros trabajaron de manera colaborativa en el desarrollo artístico dominicano.

De entre todos ellos, alcanzaron notabilidad Manolo Pascual, José Gausachs, José Vela Zanetti, Antonio Prats Ventós, Eugenio Fernández Granell, Ángel Botello Barros, y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”. Es por ello que les dedicaremos un espacio más amplio, reestructurando las aportaciones artísticas del resto de creadores exiliados según su disciplina y ligadas, en su mayoría, a su docencia en la ENBA. Igualmente, trataremos a los dibujantes por un lado, y los arquitectos por otro, para, finalmente, señalar a otras figuras de la emigración artística española que también tuvieron cierta importancia en la isla. En esta línea, trataremos a Vela Zanetti de un modo más pormenorizado, como caso singular, en un apartado posterior, ya que fue uno de los exiliados que más tiempo permaneció en tierras dominicanas,

²⁶¹ SANTOS. Op. Cit., 2003bis, p. 130.

convirtiéndose en una de las figuras más relevantes dentro de la historia del arte dominicano.

3.3.1. Los grandes maestros: Manolo Pascual y José Gausachs.

Como hemos señalado, antes de la llegada del exilio español de 1939 a la República Dominicana, el país se hallaba alejado de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia. En este sentido, la emigración artística española jugó un papel fundamental como estímulo para el nacimiento del arte moderno, además de ser el acicate a la explosión cultural que se produjo durante la época, con la puesta en marcha de la institucionalización artística y cultural. Gracias a los artistas españoles exiliados y su experiencia, se fundó la ENBA y se organizaron, exitosamente, los primeros certámenes de las Bienales de Artes Plásticas. Fue, precisamente en las exposiciones, donde los creadores españoles tuvieron una continua presencia desde su llegada a la isla. En un principio, sus muestras individuales, y las colectivas que se iban organizando, tuvieron como escenario, el único espacio cultural apropiado para tales proyectos: el Ateneo Dominicano. Sin embargo, las exposiciones de los artistas españoles, cada vez más frecuentes, estimularon la fundación, en 1943, de la Galería Nacional de Bellas Artes, futuro Museo de Moderno, como el escaparate idóneo donde se daban cita las creaciones de la inmigración artística española y las de la nueva modernidad dominicana.

Con la constitución, en 1942, de la ENBA, el recién nombrado Director General de Bellas Artes, Rafael Díaz Niese, seleccionó a Manolo Pascual para dirigir el nuevo centro, e iniciar el proceso de enseñanza académica de los procedimientos escultóricos.

Manolo Pascual, natural de Bilbao, se había formado como escultor en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pensionado dos veces, una en Roma y otra en París, ganó el Gran Premio de Roma. Participó en varias exposiciones nacionales e internacionales y su nombre ya era conocido por los círculos de la vanguardia artística europea. Sus ideas liberales y su participación en el ejército republicano durante la Guerra Civil española, motivaron su exilio a la República Dominicana, adonde llegó en diciembre de 1939 a bordo del *De la Salle*²⁶².

Con unos antecedentes que, por tanto, le situaban como un gran escultor, de manera temprana Manolo Pascual se adentró en la temática dominicana basada en la negritud. Exploró el entorno que le rodeaba, visitó varias veces el Museo Nacional admirando la riqueza de los pequeños ídolos indios, de gran primitivismo y concepción artística. Rápidamente el escultor se sintió atraído por esas figurillas, por esos ídolos modelados en varias materias: barro, hueso, piedra..., realizados por autodidactas, únicamente con pretensiones espirituales y de identidad cultural. En su estudio, ubicado en las ruinas del convento de San Francisco, Manolo Pascual puso en práctica estas enseñanzas aprendidas en la nueva tierra de destino, queriendo trasladar la

²⁶² *Solicitud de permiso de residencia de Manuel Pascual y Escribano*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 16 de enero de 1940. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, pp. 424-430.

misma esencia en sus obras²⁶³. Dibujos que recordaban a Jaime Colson (según la prensa de la época), y figurillas de mujer talladas en madera con gran firmeza y ejecutadas, también, en barro cocido, fueron sus primeros trabajos, además de alguna reproducción que otra de algún ídolo taíno. Él mismo apuntaba que:

“Únicamente copiando sus obras nos damos cuenta de la importancia que tienen desde el punto de vista escultórico y de las dificultades técnicas que han tenido que vencer”²⁶⁴.

Desde su llegada a tierras dominicanas, Manolo Pascual fue consciente de la belleza olvidada del arte dominicano, tal y como apuntara en la citada entrevista. Ello se debía al todavía desconocimiento de las raíces y de continuidad de lo autóctono, además de la escasa capacidad para ponerlo en práctica por parte de los artistas locales; labor que Pascual se encargaría de divulgar desde su puesto en la ENBA y desde las exposiciones en las que participó.



Manolo Pascual trabajando en una de sus piezas en Santo Domingo, 1940. Fuente: OGM, El Caribe.

De esta forma, este nuevo sentido en su arte pudo apreciarse en las obras presentes en sus primeras colectivas; en la exposición de junio de 1940, en el Palacio Nacional, con motivo de la II Conferencia Interamericana del Caribe, los dibujos que envió para una muestra de arte latinoamericano en el Riverside Museum de Nueva York, por las mismas fechas, y, posteriormente, en la I Bienal de Artes Plásticas de la República Dominicana en 1942.

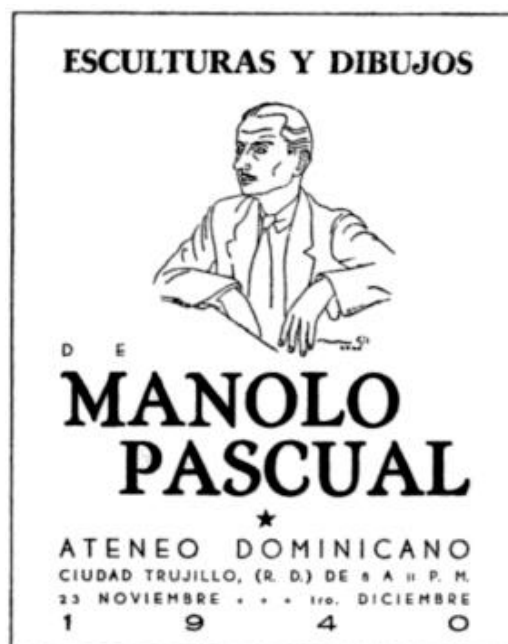
²⁶³ JURENITO, Julio. “Reviviendo un verdadero arte dominicano. En las ruinas de San Francisco el escultor Manolo Pascual reproduce en barro pequeños ídolos indígenas” en el *Listín Diario*, nº 16.652, Ciudad Trujillo, 21 de julio de 1940, p. 1 y 8.

²⁶⁴ *Ibidem*.

Esta capacidad de absorción cultural y evolución de Manolo Pascual, venía a coincidir con las palabras que Fraiz Grijalba le dedicaba:

“Sensible al ambiente que le circunda, como todo artista verdadero, Manolo Pascual ha encontrado en esta tierra nuevos motivos de inspiración: los negros, los indios, los viejos, ídolos precolombinos realizados por él en tierra cocida, en madera, en estaño...”²⁶⁵.

Su primera exposición individual se celebró en noviembre de 1940 en el Ateneo Dominicano²⁶⁶. La muestra se componía de quince dibujos, cuatro esculturas (*India Dominicana*, *Mujer secándose*, *Haitiana* y *Portadora de plátanos*), y tres retratos (*Consuelo Ulloa*, *Pedro R. Contín Aybar* y *Charlie Clerico*), todos ellos realizados ya en República Dominicana. Esta exhibición tuvo un gran éxito, no sólo entre el público, sino también entre la prensa del momento, que destacaba “la calidad artística de las obras expuestas”²⁶⁷. Al mismo tiempo, se ponía de manifiesto que ya había recibido alabanzas anteriores por parte de críticos de la talla de Jean Cassou²⁶⁸, Neppi, Manuel Abril o Giuseppe Pensabene, durante su etapa como pensionista en Roma y París, y su posterior regreso a España, lo cual venía a atestiguar que era un artista ya definido, con reconocimientos previos y al que se le auguraban aún grandes éxitos.



Catálogo de la primera exposición de Manolo Pascual en República Dominicana con su retrato dibujado por Rivero Gil, 1940.

²⁶⁵ GRIJALBA, Fraiz. *Artistas españoles en Santo Domingo*, Ciudad Trujillo, Sindicato Nacional de Artes Gráficas, 1942, p. 11.

²⁶⁶ “Será inaugurada el próximo sábado la exposición del escultor Pascual” en el *Listín Diario*, nº 16.785, Ciudad Trujillo, 21 de noviembre de 1940, p. 2.

²⁶⁷ “Inaugurada en el Ateneo Dominicano con brillante éxito la exposición del artista español Manolo Pascual” en *Listín Diario*, nº 16.788, Ciudad Trujillo, 24 de noviembre de 1940, portada y p. 8.

²⁶⁸ De las alabanzas del crítico francés Jean Cassou hacia Manolo Pascual, ya se había hecho eco Fraiz Grijalba en su temprana obra sobre los artistas españoles refugiados en República Dominicana.

Además del barro, la piedra y la madera, se sintió atraído por otros materiales como el estaño, que modeló directamente como si se tratase de un soldador. El hierro forjado capturó su atención en la medida en que quiso domar esta materia nada maleable, para poder expresar con lo mínimo el máximo pensamiento. En este sentido, poco a poco, fue jugando con la materia –a pesar de que algunas veces conservaba las líneas clásicas, como su *Mujer en reposo*, premiada en la III Bienal de Artes Plásticas–, intensificando el valor de los huecos y los vacíos. Exploraba las posibilidades de los nuevos materiales que iba descubriendo en la isla antillana, incluso perecederos, para dar lugar a un arte que, el crítico francés Jean Camp, describió como:

“Arte inteligente, pues, sugerente, tan hábil como poético, invocador de matices, estremecido de intenciones, pero que nunca sacrifica a esta riqueza psicológica que da sabor a la menor de sus figurillas, la armonía robusta y mesurada del conjunto”²⁶⁹.

Su obra revelaba un estilo original. Trabajaba las formas con profundidad y rotundidad, destacando por su fuerza y su firmeza en la línea. Su obra, durante el período dominicano, poco a poco fue alejándose de la tradición clásica y realista, buscando nuevas fórmulas basadas en la simplicidad y en la investigación de nuevos materiales como el metal²⁷⁰. Fue entonces cuando la textura jugó un papel esencial en sus esculturas, confiriéndoles una gran expresividad.

El 23 de febrero de 1944 se descubría el *busto a María Trinidad Sánchez*, a cargo de Manolo Pascual, en un importante acto al que asistía la “Excelsa Matrona doña Julia Molina”, madre de Trujillo, y varias autoridades²⁷¹. De unos cuatro metros de altura aproximadamente, la obra había sido vaciada en la fundición dominicana Gauteca, y contaba con una parte arquitectónica en granito, siendo la figura algo mayor que el natural. En esa misma fecha, también se develó el *busto al Generalísimo Trujillo* en San Francisco de Macorís, ubicándose en la sala de sesiones del Ayuntamiento.²⁷² Del mismo, se realizaron varios vaciados para ubicarse en varios puntos de la isla.

Sus orientaciones académicas y artesanales permitieron la formación de toda una generación de jóvenes escultores dominicanos, a través de su puesto como profesor y director de la ENBA desde su creación en 1942 hasta 1950. Pero su actividad en la ENBA, no le impidió continuar con su producción y seguir realizando exposiciones. Así, el 17 de agosto de 1944 se inauguraba una muestra de su arte dedicada a Trujillo en la Galería Nacional de Bellas Artes²⁷³. La exposición, formaba parte del programa de festejos con los que se celebraba el octogésimo primer

²⁶⁹ CAMP, Jean. “Manolo Pascual ou la féconde inquiétude” en *Arts*, nº 183, París, 8 de octubre de 1948, s/p.

²⁷⁰ MYRON, Robert. *Manolo Pascual. Exposición Retrospectiva. 60 años de escultura y dibujo*, [cat. exp.], Santo Domingo, Dirección General de Bellas Artes, diciembre de 1980, p. 7.

²⁷¹ “Se desveló el busto a María Trinidad Sánchez” en *La Nación*, nº 1.458, Ciudad Trujillo, 24 de febrero de 1944, p. 4.

²⁷² “Develado el busto del Genlmo. Trujillo en S. F. de Macorís” en *La Nación*, nº 1.461, Ciudad Trujillo, 27 de febrero de 1944, p. 4. Además, Manolo Pascual, también realizaría un busto del dictador para el Consejo Municipal de Ciudad Trujillo.

²⁷³ “El Presidente Trujillo inauguró ayer la exposición de la Galería Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 1.633, Ciudad Trujillo, 17 de agosto de 1944, p. 12.

aniversario de la Restauración y los catorce años en el poder de Trujillo. Las obras que presentaba Pascual se dividían en retratos, entre los que se encontraba un busto del Generalísimo Trujillo, figuras, como *Mujer secándose* o *Mujer herida*, realizadas en distintos materiales y, finalmente dibujos de diversa naturaleza, entre los que se podían encontrar soldados, desnudos y algún retrato.



(izq.).- Manolo Pascual, *Busto de María Trinidad Sánchez*, 1944. (dcha.).- Manolo Pascual ante el busto que realizó de Trujillo, 1944, bronce.



Flor Trujillo, hija del dictador Rafael Leónidas Trujillo, posa para Manolo Pascual. El retrato presidiría la sala de la escuela de ballet clásico "Flor Trujillo". Fotografía de Conrado. Fuente: BVNP-FVLLC.

Manuel Valldeperes²⁷⁴ destacó la capacidad de Manolo Pascual para adentrarse en distintas direcciones, en función de cada etapa, pero, siempre, sin perder su propio estilo, su sello de identidad. Su obra madura estaba llena de asimetrías y elementos violentos, formando una serie de claroscuros en los que hallaba un equilibrio dinámico por compensación de masas asimétricas, para dar permanencia a la emoción vivida. De sus retratos, Valldeperes alababa la capacidad dramática que conseguía por medio de un personal proceso de estilización. La monumentalidad esquemática de la forma natural era otro de los rasgos dominantes en su obra, en la que supo conciliar modernidad y signos de lo primitivo. A juicio de Valldeperes:

“Sabe ligar la fuerza a las calidades de agudeza, de ingeniosidad y de ironía y cuando desciende a modelar algún elemento con minucia naturalista lo hace simplemente para acentuar los valores psicológicos, ya que Pascual, justo es decirlo, es incapaz de sacrificar la profundidad íntima dinámica expresiva, en beneficio del equilibrio estático de sus figuras. En su obra hay vida constante, alma: el alma de su origen, el alma de la España peregrina con voz ecuménica que se ha hecho presencia en las Antillas con la presencia [sic] de embajadores de la más alta calidad espiritual”²⁷⁵.



Manolo Pascual, *Danza gitana* (izq.), c. 1948, hierro forjado, y *Pez* (dcha.), c. 1965, hierro, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana.

²⁷⁴ VALLDEPERES, Manuel. “Un singular peregrino de la forma. Manolo Pascual” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 4 de noviembre de 1948, [recorte de prensa del AGN].

²⁷⁵ *Ibidem*.

En 1951 dejó la República Dominicana para establecerse en Nueva York, con un contrato para impartir clases en la “New School for Social Research”²⁷⁶. Las esculturas de esta etapa son de una gran energía explosiva, en las que jugaba con la variedad de formas y el vaciado del espacio, en un concepto en el que integró muchas cualidades cubistas.

Además de la escultura, Pascual fue dibujante y ceramista. Trabajó el dibujo en cera, gouache, lápiz y tinta, combinando en ocasiones esos medios para plantear bocetos de la obra escultórica definitiva. En República Dominicana, llevó a cabo una vasta producción que comprendió desde retratos oficiales y diversas esculturas, hasta dibujos, en los que trató, fundamentalmente, el tema mulato. Estuvo inserto plenamente en el ambiente artístico de la isla, no sólo a través de su papel en la ENBA, sino también participando en colectivas, junto a otros exiliados, y en las Bienales de Arte del país.

Junto a Manolo Pascual, José Gausachs Armengol entró a formar parte del profesorado de la ENBA desde su creación, realizando una importante labor docente. Desde la ENBA, el pintor ejerció una gran influencia en la pintura dominicana; orientó a sus alumnos, estimuló sus creaciones y supo transmitir sus enseñanzas hasta tal punto que, las huellas de su arte, quedarían marcadas en toda una generación de artistas dominicanos. Gilberto Hernández Ortega, Noemí Mella, Paul Giudicelli, Nidia Serra, Clara Ledesma, Eligio Pichardo, Domingo Liz y Marianela Jiménez, son algunos de los ejemplos, en los que la influencia de su maestro se dejó sentir en cuanto a la técnica y al espíritu de la creación se refiere.

Nacido en Barcelona el 1 de marzo de 1889, Gausachs llegó a la República Dominicana como un pintor consagrado. Se había formado en su ciudad de origen, en medio de un ambiente de vanguardia regido por las tertulias del café *Les Cuatre Gats*, al que asistían Isidro Nonell, Xavier Nogués, Ramón Casas y Picasso, y al que también era asiduo Gausachs. De Barcelona pasó a París, en pleno desarrollo del Fauvismo y del Cubismo. En la capital francesa, tuvo una interesante trayectoria expositiva en varias galerías: Galería Paul Guillaume, Galería Pierre, Galería Van Ogen y Galería Sena. Con el estallido de la I Guerra Mundial, se trasladó a Ibiza, donde trabajó por algún tiempo. Posteriormente, residió en Barcelona, donde ejerció como profesor en la Escuela de Bellas Artes y continuó con sus exposiciones en la Galería Dalmau, Galerías Layetanas y la Sala Parés. Al finalizar la Guerra Civil española, el pintor se refugió en Narbona y de allí pasó a la República Dominicana, a donde llegó a bordo del *Cuba* el 11 de enero de 1940, acompañado de su hijo Francisco²⁷⁷.

²⁷⁶ MYRON. Op. Cit. 1980.

²⁷⁷ TOLENTINO, Marianne de. *Los Inmigrantes* [cat. exp.]. Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, 31 de mayo de 1989, p. 28. En la ficha de su registro de entrada consta: *Solicitud de permiso de residencia de José Gausachs Armengol*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 27 de octubre de 1944. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, pp. 414-416.



José Gausachs en su estudio. Santo Domingo, República Dominicana.

Cuando Gausachs llegó a Santo Domingo, era un pintor ya consolidado, con una trayectoria artística amplia y un largo haber expositivo. Sin embargo, las circunstancias iniciales le obligaron a convertirse en un simple pintor de brocha gorda hasta que, el encargo para decorar una sombrerería le hizo acercarse a su verdadero oficio. Algunas personas de renombre de la capital dominicana, conscientes del distintivo artístico del catalán, le ayudaron a retomar su carrera. Entre estas personalidades se encontraban Armando Óscar Pacheco, Rafael Díaz Niese, Telesforo Calderón y Frank Naescher; este último, adquirió gran parte de su producción²⁷⁸.

La debilidad de Gausachs por el paisaje estuvo presente en su obra a lo largo de toda su carrera. De factura expresionista, desde sus inicios, ejecutaba sus creaciones con una paleta reducida, que traslucía con un cierto lirismo y sensibilidad. En la República Dominicana continuó pintando paisajes, dentro de la estrechez de su cuarto, plagado de diversos enseres, entre bocetos, libros y objetos varios que le servían de referencia²⁷⁹.

Pero fue el contacto con el medio dominicano, el que transformó por completo su pintura. Recorrió la isla buscando posibilidades plásticas de representación. La luz, los paisajes y el colorido tropical pronto inundaron sus obras, sabiendo recoger la “magia plástica del Trópico”²⁸⁰.

Otra temática constante en su obra del exilio, la constituyó la mujer dominicana, y los desnudos de negras y mulatas, llevándolas a la estilización de sus formas y reivindicando su belleza. Para ello, se evadió de la visión ordinaria de la figura

²⁷⁸ UGARTE, María. “Testimonios sobre cuatro exiliados en la República Dominicana: Gausachs, Prats Ventós, Valldeperes y Gil Arantegui” en PORTELA YAÑEZ. Op. Cit., 1991, pp. 118-119.

²⁷⁹ En su recorrido por los artistas españoles refugiados en República Dominicana, Grijalba se detiene en describir el entorno humilde que envuelve las creaciones de Gausachs. GRIJALBA. Op. Cit., 1942, pp. 61-62.

²⁸⁰ GRIJALBA, Fraiz y JUNYENT, A. J. *Gausachs*, Caracas, Grafolit, 1945, p. 10.

humana para convertirla en un verdadero ensueño²⁸¹. Supo legitimar el componente racial dominicano que, aunque con anterioridad el tema de negras y mulatas ya había sido tratado por contemporáneos como Celeste Woss y Gil, Darío Suro o Jaime Colson, con Gausachs adquirió un verdadero significado. La belleza fascinante de los rasgos definidores del mestizaje, pero de gran simplificación fisionómica, resaltados por un fluido dibujo de trazo grueso, logró despertar la conciencia étnica dominicana. Una de sus modelos más conocidas fue Lourdes Smith “Lula”, con la que el artista estableció un diálogo casi espiritual, afirmando que “muchas veces ni siquiera miro la modelo, solo su presencia me basta, y me es necesaria”²⁸².



Gausachs, *Paisaje Dominicano*, s/f. Colección Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana.

Gausachs no se doblegó a la técnica, tan sólo la tomó como un medio para dar lugar a una “factura empapada de honestidad artesana”²⁸³. Con el paso del tiempo, fue estilizando aún más sus figuras y reduciéndolas a líneas esenciales hasta rozar las premisas de la abstracción.

El 30 de enero de 1944, Gausachs inauguró su primera exhibición individual, compuesta por 45 pinturas al óleo y ciento cuarenta dibujos y bosquejos, en la recién abierta Galería Nacional de Bellas Artes. A pesar de ser su primera muestra individual, los medios señalaban que la fama y fecundidad del artista eran de sobra conocidas, y que muchas de sus obras pertenecían a colecciones privadas del país; de hecho muchas de las creaciones expuestas eran propiedad de Franz G. Naescher, Jesús Armenteros, Ortega Frier, Díaz Niese o incluso de otros artistas exiliados como Manolo Pascual o Eugenio Granell.²⁸⁴

²⁸¹ Ibídem, p. 19.

²⁸² GÓMEZ JORGE, Paula (comisaria). *J. Gausachs. Memoria de dos mares*, [cat. exp.], Santo Domingo, Museo Bellapart, 2005, p. 19.

²⁸³ GRIJALBA y JUNYENT. Op. Cit., 1945, p. 20.

²⁸⁴ “Esta noche será inaugurada la exposición de José Gausachs. Permanecerá abierta al público hasta el día 5 de febrero en la Galería Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 1.433, Ciudad Trujillo, 30 de febrero de 1944, p. 7.



(izq.).- Gausachs, *Perfil de negrita azul*, 1946, témpera sobre papel. Colección Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana. (dcha.).- Gausachs, *Mulata pensativa*, s/f, grafito y crayón sobre cartulina, Fundación Gausachs, Amersfoort, Holanda.

La elevación artística de la muestra, de audaz dibujo y colorido, impactó en los círculos culturales de Santo Domingo, que coincidían en señalar a Gausachs como uno de los grandes maestros del momento. Es más, la prensa²⁸⁵ le apuntaba como estímulo de los jóvenes artistas dominicanos en su búsqueda de recursos técnicos y estéticos.

“Gausachs, pintor español, hombre de recio temple, es uno de los profesores entre la pléyade de intelectuales y artistas que en el exilio continúan su labor cultural y docente con amor y eficiencia, al mismo tiempo que realizan la gran obra de reconquistar espiritualmente a los pueblos de América, manteniendo más viva que nunca en ellos la tradición cultural y el arte español, de los cuales son genuinos representantes”²⁸⁶.

Dada la gran afluencia de público que generó la exhibición y con motivo de su clausura, Manuel Valldeperes dictó una conferencia en el Ateneo Dominicano sobre “Pintura y pintores catalanes”. Dicha conferencia fue presentada por Jesús Galíndez, quien alabó tanto a Valldeperes como a Gausachs. En la presidencia de este acto también participaron otros exiliados españoles, además del propio Galíndez: Constancio Bernaldo de Quirós y Eugenio Fernández Granell²⁸⁷. La exposición tuvo tal éxito que incluso fue reseñada por la publicación *Carteles* editada en La Habana²⁸⁸.

²⁸⁵ “Gausachs ha obtenido un justo éxito artístico con su exposición” en *La Nación*, nº 1.436, Ciudad Trujillo, 2 de febrero de 1944, p. 7.

²⁸⁶ STENGRE, Carmen. “Ha sido clausurada la exposición de José Gausachs. Características de su obra exhibida recientemente en la Galería Nacional” en *La Nación*, nº 1.441, Ciudad Trujillo, 7 de febrero de 1944, p. 10.

²⁸⁷ “Ha sido clausurada la exposición de José Gausachs. Manuel Valldeperes habló acerca de la pintura y los pintores catalanes” en *La Nación*, nº 1.441, Ciudad Trujillo, 7 de febrero de 1944, p. 10.

²⁸⁸ *Ibidem*.

Igualmente, en la misma línea, Rafael Díaz Niese le dedicó un texto ensalzando sus valores como paisajista y, en general, como pintor.²⁸⁹ Finalmente, tras la clausura de la exposición, Carmen Stengre hacía un repaso de la muestra siguiendo las bellas palabras de anteriores textos:

“Recorriendo la exposición de Gausachs, la admiración se mezcla al entusiasmo y a la gratitud. ¿No debemos agradecerlos los no muy dichosos hijos de los hombres, a quien nos proporciona la felicidad por medio de las emociones artísticas?”²⁹⁰.

Gausachs, estuvo activamente inserto en las acciones culturales del país. Además de ejercer como profesor en la ENBA, colaboró con otros exiliados ilustrando, por ejemplo, la obra de Jesús de Galíndez, *Cinco Leyendas del Trópico*. Participó junto a artistas locales ya consagrados como Celeste Woss y Gil, Darío Suro, Yoryi Morel o Juan Bautista, y las primeras promociones de graduados de la ENBA, como Marianela Jiménez y Gilberto Hernández Ortega, en la exposición ambulante de bellas artes que recorrió la región dominicana de El Cibao.

En 1945 residió por un período de diez meses en Venezuela, dónde expuso en el Museo de Bellas Artes de los Caobos en octubre de ese mismo año, y fue celebrado ampliamente por la crítica como representante del impresionismo español. Tras esta estancia en Caracas, regresó a la República Dominicana, donde de nuevo se insertó en sus labores como profesor de la ENBA y retomó su trabajo pictórico, incluyendo la realización de exposiciones de ámbito internacional, entre las que se encontraban las simultáneas de Chicago y Nueva York en 1952, fecha en la que también se encontraba preparando otra para ser llevada a Puerto Rico²⁹¹. A pesar de este éxito expositivo fuera de la isla, Gausachs terminó sus días en Santo Domingo, falleciendo el 25 de julio de 1959.



Ilustración de Gausachs para la portada *5 Leyendas del Trópico*, de Galíndez. BVNP-FVLLC.

²⁸⁹ DÍAZ NIESE, Rafael. “El paisajista José Gausachs” en *La Nación*, nº 1.433, Ciudad Trujillo, 30 de febrero de 1944, p. 7.

²⁹⁰ STENGRE. Op. Cit., 7 de febrero de 1944.

²⁹¹ “José Gausachs expondrá obras en Estados Unidos” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 25 de febrero de 1952 [recorte de prensa del AGN].

Aparte de las exposiciones Bienales de Artes Plásticas de la República Dominicana, su presencia se registró en otras celebradas en la capital de la isla. En 1953, el Círculo Nacional de Artistas inició sus actividades expositivas en el Salón de Lectura de la Alianza Francesa. Durante ese año, se celebraron cuatro muestras en febrero, marzo, abril y mayo, en las que Gausachs participó junto a otros artistas afiliados al Círculo. En 1954 presentó una exhibición retrospectiva, en el mismo lugar, con obras ejecutadas entre 1949 y 1954²⁹². Ese año, también coincidiría con la celebración en la Alianza Francesa de una exposición conjunta²⁹³ con Jaime Colson, Clara Ledesma y Gilberto Hernández Ortega, a propósito de la fundación con todos ellos del grupo “Los Cuatro”, consistente en un diálogo interactivo entre ellos sobre inquietudes plásticas afines.

3.3.2. Antonio Prats Ventós: el aprendiz que se convirtió en maestro.

Antonio Prats Ventós llegó a la República Dominicana en enero de 1940 en el vapor *Cuba*, cuando tan solo tenía 15 años²⁹⁴. Había nacido en Barcelona, en 1925, y se encaminaba al exilio junto a su familia. Hijastro del artista Antonio Vila “Shum”, se formó en el país antillano, primero en los talleres del pintor español Pascual Palacios y después en la ENBA de Santo Domingo, con Manolo Pascual y José Gausachs como mentores. Desde sus inicios, Prats Ventós estuvo muy ligado a esta institución ya que, además de alumno, pasó a formar parte de su profesorado a partir de 1950, continuando las enseñanzas de su maestro, Manolo Pascual, pues, al igual que él, introdujo en la República Dominicana el estudio sistemático de la escultura, tanto en lo referido a la técnica, como a la mentalidad plástica moderna.

Su padre, biológico, había sido Antonio Prats Bertrán, quien lo había tenido a su cargo, junto a su hermano, cuando se había separado de su esposa durante la Guerra Civil. Su madre participó activamente durante el conflicto como secretaria de un alto jefe republicano, pero al acercarse las tropas franquistas a Barcelona, decidió abandonar el país junto a su nuevo compañero, Shum, a quien se le atribuían ideas anarquistas²⁹⁵. Insistió en llevarse a los niños con ella y el padre lo consintió, con la condición de hacerse cargo de nuevo de ellos cuando lograra salir de España. Jamás volvió a verlos, ya que murió debido a un estado de salud precario, condicionado por el exceso de trabajo y la guerra.

Cuando la familia llegó a la República Dominicana, fue asignada a la colonia agrícola de La Vega, donde Antonio impartió clases de modelado entre los niños campesinos, según sus propias palabras²⁹⁶, por lo que debemos colegir que, a su llegada, aun siendo un adolescente, ya tenía alguna noción, aunque fuera básica, sobre

²⁹² SANTOS. Op. Cit., 2004, p. 221.

²⁹³ Ibídem, p. 223.

²⁹⁴ *Solicitud de permiso de residencia de Antonio Prats Ventós*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 14 de marzo de 1945. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 434.

²⁹⁵ UGARTE, María [et al.]. *Prats Ventós: 1925-1999*, Santo Domingo, Banco Popular, 2001, p. 29.

²⁹⁶ MILLER, Jeannette y UGARTE, María. *1844-2000. Arte Dominicano. Escultura, instalaciones, medios no tradicionales y arte vitral*, Santo Domingo, Codetel, 2002, p. 107.

escultura, puesto que además aprovechó un tejatillo de producción de ladrillos para cocer las primeras esculturas.

Una vez en Ciudad Trujillo, y tras pasar un tiempo en el taller del artesano español Pascual Palacios, donde se familiarizó con los instrumentos y la talla en madera, ingresó en la ENBA. En 1943 participó en la exposición de retratos que servía como inauguración de la Galería Nacional de Bellas Artes y, en 1944, expuso en una exhibición colectiva en el Ateneo Dominicano, junto a otros artistas autóctonos y extranjeros, y además participó en la II Bienal de Artes Plásticas como estudiante de la Escuela, donde estaba aprendiendo otras técnicas y a manejar distintos materiales con el maestro y escultor Manolo Pascual y el fundidor, también español exiliado, Francisco Dorado. Un año después, se casaba con Rosa María García Bidó, una joven dominicana que el mismo Prats Ventós asimilaba a su obra: “Mi obra está ligada a lo que ella simboliza... el trópico, la apertura, la alegría, lo rotundo de las formas, el delirio de la luz...”²⁹⁷.

Durante esta época, y debido a las necesidades económicas, Prats Ventós trabajó para una compañía petrolera, que lo destinó a Cuba. A su esposa le denegaron el visado y a él pretendían enviarlo a Polonia o Irak, por lo que finalmente decidió dejar su puesto de trabajo instalándose en Azúa, lugar de origen de su esposa. Resuelto a dedicarse por entero a la escultura, no tardó en trasladarse definitivamente a la capital, pues desde Azúa no podía establecerse como artista. Fueron años de precariedad económica y el escultor y su esposa tuvieron que residir en casa de Vela Zanetti, mientras éste pintaba unos murales en San Cristóbal.²⁹⁸

Pronto fue considerado como un gran escultor. De hecho, en la III Bienal de Artes Plásticas, en 1946, se alzaba con el segundo premio, honores en la IV Bienal y, al fin, primer premio en la V Bienal. Y aún encadenó algunos galardones más en este certamen –en 1952 con *Maternidad*, en 1956 con *Ondina* y *Figura*, en caoba, en 1963²⁹⁹–, hasta que en 1979 se le realizó un homenaje, durante la Exposición Bienal, incluyendo una retrospectiva de su obra. En 1947 expuso por primera vez de forma individual en la Galería Nacional de Bellas Artes, donde presentó cuarenta obras.³⁰⁰



Prats Ventós, *Ondina*, c. 1956, madera, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

²⁹⁷ Ibídem, p. 109.

²⁹⁸ UGARTE. Op. Cit., 2001, p. 39.

²⁹⁹ CARTAGENA PORTALATÍN, Aída. *Galería Nacional de Bellas Artes*, [cat. exp.], Santo Domingo, Secretaría de Educación, Bellas Artes y Cultos. Dirección General de Bellas Artes, 1964, p. 31.

³⁰⁰ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 111.

Parejo a este temprano éxito, se reconoció en sus formas una influencia definitiva del país que lo acogía en su exilio, ya que sus temas, cuando trabajaba figuraciones, ahondaban en la estética del trópico. Muy conocidas son sus mulatas de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, pero incluso en sus obras más abstractas se consideraban ciertos rasgos de dominicanidad, que la crítica apreciaba. Darío Suro observaba que la influencia dominicana en su obra, añadiendo a que el artista se hubiera formado allí, residía tanto en el ambiente del país como en los materiales utilizados³⁰¹, trabajando el ónix de Samaná, el mármol rosa, el granito, el travertino, el alabastro u maderas como el guayacán, la caoba y la teca.

Prats Ventós ejecutó obras de mediano formato, pero también bustos e incluso escultura monumental. Así lo afirmaba Valldeperes³⁰²:

“Prats Ventós es un artista inquieto, dotado de excepcionales condiciones para el cultivo de la escultura monumental, condiciones que han cuajado en un estilo preciso y vigoroso que sirve espléndidamente la sólida agilidad de sus concepciones. Lo profundo, lo que da fuerza a sus figuras, proviene casi siempre de una dinámica creadora que nace de los contrastes”.

Gran cantidad de este tipo de obras, decora espacios urbanos de la República Dominicana. Aunque trabajó innumerables materiales, destacó sobremanera el uso de la madera en su producción orgánica abstracta, que responde a las formas geográficas y humanas del sur de la isla.³⁰³



Prats Ventós junto a su escultura
Sueño Mulato, 1948.

³⁰¹ SURO. Op. Cit., 1969, p. 72.

³⁰² VALLDEPERES, Manuel. “El arte de nuestro tiempo” en *Crítica de literatura y arte. Filosofía*, vol. IV, Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana, Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 2009, pp. 255-256.

³⁰³ MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2002, p. 113.

En 1950, tras participar en todas las Bienales de Artes Plásticas hasta el momento excepto en la primera, y obteniendo aquel mismo año el primer premio de escultura, entró a formar parte del elenco de profesores de la ENBA, donde permaneció hasta 1968. Justo un año antes había comenzado como profesor de Expresión, Diseño y Decoración de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, donde recibió, en 1991, el título de Doctor Honoris Causa. En 1995 la República Dominicana lo reconoció como uno de sus más grandes artistas, concediéndole el Premio Nacional de Artes Plásticas.

A medida que avanzaba en su producción, se planteó el desarrollo de sus modos de expresión a través de vastos conjuntos escultóricos³⁰⁴, elaborados a partir de una idea central, desvinculándose de la idea de escultura como pieza aislada para trasladar la carga emotiva a varios elementos coordinados entre sí. Esta característica, se pudo apreciar en la etapa final de su obra, con piezas como *El bosque*, *La Selva* o *Las Meninas*. Igualmente, puso en práctica la idea de escultura como conjunto en su serie *Las Damas*³⁰⁵, cuarenta piezas esbeltas que impregnó de diversos sentimientos: expresiones criollas, imágenes ingenuas, leyendas...



Prats Ventós, *Dama Dorada* (izq.) y *Dama curiosa* (dcha.), 1978, caoba. Col. Rest. El Vesubio y Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, respectivamente.

Prats Ventós representó la bisagra que formaron algunos de los exiliados, pues aunque mantenía alguna herencia de su país de origen y se formó con maestros españoles refugiados, esta formación tuvo lugar de forma íntegra en la República Dominicana y, además, extendió sus conocimientos como profesor sobre un alumnado

³⁰⁴ VERGÉS, Pedro. Prats-Ventos, un escultor dominicano, Santo Domingo, Corripio, 1982.

³⁰⁵ UGARTE, María. *Colección Las Damas*, Santo Domingo, Voluntariado del Museo de las Casas Reales, 1978.

dominicano. Tras exponer en Cuba, Francia, España, República Dominicana, EE.UU. y Brasil, y recibir numerosos premios y reconocimientos, tanto en España como en República Dominicana, murió el 13 de abril de 1999, en Santo Domingo.

3.3.3. Atraídos por el trópico: Ángel Botello Barros y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”.

Ángel Botello Barros y Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, siguieron caminos paralelos durante su exilio en el Caribe. Ambos, llegaron a su primer destino, la República, en 1939, radicándose en el mismo durante un breve espacio de tiempo. Igualmente, los dos concluyeron su exilio afincados en Puerto Rico, donde realizaron el grueso de su obra. A pesar de su corta estancia en la isla dominicana, ambos artistas se vieron atraídos por el entorno que se convirtió en su nuevo hogar. Botello Barros, al igual que Gausachs, se vio capturado por la negritud y la esencia caribeña, haciendo de los desnudos de negras y mulatas los protagonistas de sus obras. Sus composiciones conceptuales se esmeraban en reflejar los rasgos esenciales de la transculturalidad dominicana, específicamente los propios de la herencia africana. Mientras, en el caso de “Compostela”, y a pesar de que algunas de sus primeras obras en la isla, que realizó por encargo, emanaban cierto clasicismo, supo trasladar la esencia del hábitat antillano por medio del empleo de maderas locales y la introducción de representaciones animalísticas tropicales.

Ángel Botello Barros nació en 1913 en Cangas de Morrazo, Pontevedra y falleció en San Juan de Puerto Rico el 11 de noviembre de 1986. Con 11 años se marchó a vivir a Burdeos con su familia. Allí estudió en L’Ecole des Beaux Arts desde 1930 hasta 1934, además de participar en algunas exposiciones locales.

En 1935 regresó a España al conseguir una beca para proseguir sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, su formación se vio interrumpida con el estallido de la Guerra Civil, en la que participó en el ejército del bando republicano.

Llegó a Santo Domingo en octubre de 1939, por Puerto Plata, acompañado de su familia³⁰⁶. Su actividad en la República Dominicana fue breve, pero intensa. Botello Barros inauguró su primera exposición en Santo Domingo el 28 de mayo de 1940 en el Ateneo Dominicano, con una mayoría de obras realizadas ya en la isla. La presentación de la muestra corrió cargo del poeta, dramaturgo y crítico de arte Pedro René Contín Aybar, que a propósito de la misma expresó:

“Al decirse “se inaugura una exposición de pintura” nada debía agregarse, porque todo se ha dicho, pero parece ser que las palabras tienen un sentido oculto que hay que desentrañar. Cangas de Morrazo y nuestro pueblo. Semejanzas. Amando el mar. El mar y los hombres libres. Policromía del mar y el amor a la pintura. Mar, libertad y fortaleza; esto es Ángel Botello Barros, pintor de extraordinaria fuerza y de bullente juventud. Lo que se ve y lo que se intuye. Hay que sorprender el alma de las cosas y hacer con nuestras manos lo

³⁰⁶ “Pasajeros llegados de Europa por Puerto Plata” en *Listín Diario*, nº 16.381, Ciudad Trujillo, 10 de octubre de 1939, p.2

que hace con unas manos maravillosas un ser constantemente ignorado. Los estudios del pintor. En Francia... allí se hace verdaderamente pintor. España y su tragedia. Otra vez el mar y ahora hacia otras playas: las nuestras. Pinta nuevamente. Esto ya es nuestro. Botello Barros no es una “promesa” es un pintor que pinta”³⁰⁷.



Botello Barros. *Sin título*, c. 1940, óleo sobre cartón piedra, Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana.

Las obras que presentaba se dividían en dos grupos³⁰⁸: retratos y composiciones. Entre los primeros se encontraban *Generalísimo Rafael Leónidas Trujillo Molina*, *Mi madre*, *Sra. esposa del Encargado de Negocios del Perú*, *Ligia Bonetti Guerra*, *Teresita y Guillermina Llovet Furet*, *Pedro René Contín Aybar* y *Autorretrato*. Las composiciones estaban integradas por *En el trópico*, *La loca*, *Negrita*, *Criolla*, *Siesta* e *Ídolo*. A pesar de ser obras tempranas, en ellas ya había capturado Botello la esencia del trópico. En palabras de Llorens, “paisajes tropicales que, si hacían recordar a Gauguin, mostraban su dominio de la luz y el color”³⁰⁹.



Ángel Botello Barros. *Sin título*, c. 1943, óleo sobre lienzo, Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana.

En 1941, Botello Barros llegó a Puerto Rico invitado por la Universidad. Allí se encontró con varios amigos, como “Compostela”, que ya se habían marchado de la

³⁰⁷ “La exposición de Botello Barros fue inaugurada anoche en El Ateneo” en *El Listín Diario*, nº 16.609, Ciudad Trujillo, 29 de mayo de 1940, p. 7.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ LLORENS. Op. Cit., [1975] 2006, p. 114.

República Dominicana y se había establecido en la isla vecina. Tres años más tarde, visitó Haití, exponiendo sus obras en Puerto Príncipe; se casó y permaneció en el país durante doce años, tras lo cual regresó a Puerto Rico estableciéndose como profesor de pintura. Durante este periodo, emigró temporalmente a Nueva York, donde se encontró con “Shum”, quien le ayudó a conseguir alojamiento.

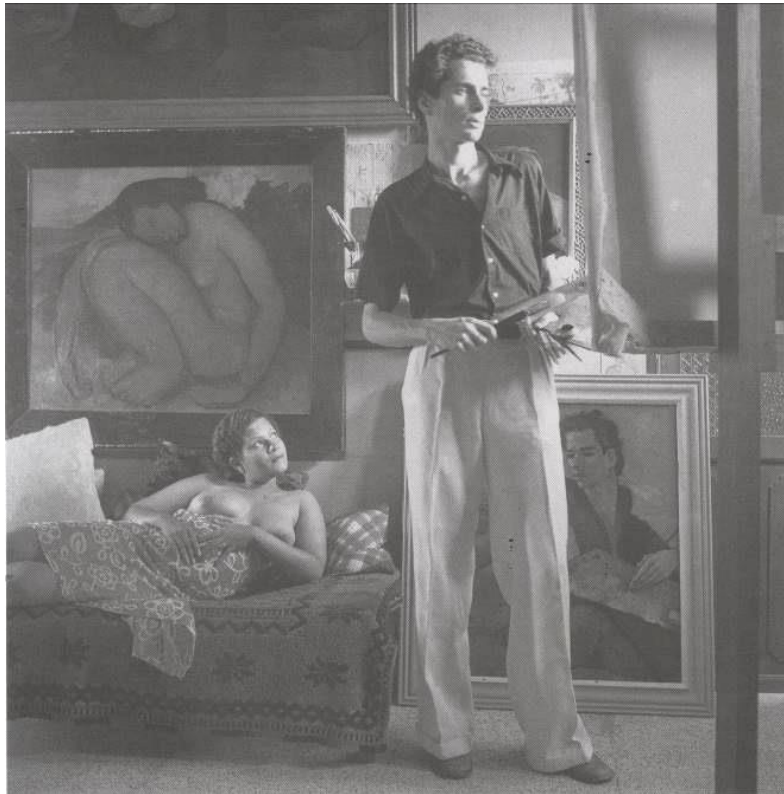
Además de su exposición individual y alguna colectiva –como la de 1940, con motivo de la II Conferencia Interamericana del Caribe–, durante su breve estancia en Santo Domingo, recibió varios encargos oficiales, como los retratos de personajes históricos para la Universidad, entre los que figuraban fray Bartolomé de Las Casas, el arzobispo Valera o Erasmo. Fue significativa su presencia en la exposición colectiva de 1940 que el Riverside Museum de Nueva York dedicaba al arte latinoamericano. Entre otros artistas, figuraban siete obras de Botello Barros como puramente dominicanas³¹⁰, caracterizadas por la belleza de desnudos de mulatas y el colorido del paisaje.



Botello Barros trabajando al aire libre con su modelo. Foto Conrado, AGN, Santo Domingo, República Dominicana.

En 1962 se estableció definitivamente en Puerto Rico, aunque continuó viajando ocasionalmente a Nueva York. Hasta su muerte en 1986 en el país boricua, expuso en Puerto Rico, Haití y Cuba, pero también en numerosas ciudades de EE.UU., como Nueva York, Philadelphia, Los Ángeles, Boston, Miami o San José, o incluso en Montreal, Canadá.

³¹⁰ *Private Exhibit of Modern Spanish Painters* [folleto exp.], Ciudad Trujillo, Legation of the United States of America, 31 de julio de 1942, p. 13.



Ángel Botello Barros con su modelo. Foto Conrado, AGN, Santo Domingo, República Dominicana.

Francisco Vázquez Díaz, había adoptado el pseudónimo de “Compostela” en recuerdo a su ciudad natal, Santiago de Compostela, donde nació en 1898. Trabajó en distintos talleres escultóricos en Santiago hasta que, en 1920, se trasladó a Madrid para proseguir su formación. En 1927, realizó su primera exposición en las escalinatas del Congreso de los Diputados al no contar con un local adecuado para poder exhibir sus obras; la muestra pronto fue desalojada por la Guardia Civil. Pero este golpe publicitario le permitió organizar su segunda muestra en la Casa Lisárraga el 22 de enero de 1927. En 1929, viajó a Sevilla para participar en la decoración del Pabellón de Galicia en la Exposición Iberoamericana. Un año más tarde, se le concedió una pensión para ampliar estudios en el extranjero, asentándose en París durante dos años. Participó en el Salon d’Automne de 1930 en el que ya mostró, dando actitudes humanas a los pingüinos, una constante en su obra escultórica: *Los Pingüinos filósofos* y *Los Pingüinos místicos*. En 1931, realizó exposiciones en el Círculo de Bellas Artes y en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

Durante la Guerra Civil, participó en el bando republicano, en el 5º Cuerpo de la II División, como escultor oficial. Fue famoso su busto de Rafael Alberti para la Asociación de Intelectuales Antifascistas, además del de Enrique Lister, Santiago Álvarez y Manuel López Iglesias. Terminada la contienda, salió de España por Francia, donde permaneció internado en los campos de concentración de Argelès-sur-Mer y Saint-Cyprien nueve meses, antes de conseguir la documentación necesaria por parte del SERE. Desde allí, se embarcó a su exilio en la República Dominicana primero, arribando el 20 de diciembre de 1939³¹¹, hasta que se instaló de manera oficial y

³¹¹ *Solicitud de permiso...*, Op. Cit., 9 de noviembre de 1943.

definitiva en Puerto Rico en 1943, tras la invitación cursada por la Universidad para exhibir su obra.



"Compostela", *Flor de Oro*, 1940, bronce.
Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana.

En Santo Domingo montó un taller en la calle Arzobispo Meriño y recibió varios encargos de la Universidad a través de la figura de Ortega Frier, como algunos bustos para su galería: el presidente Jacinto Peynado, el educador puertorriqueño Eugenio María de Hostos y el Presidente Trujillo, entre otros. Participó en la exposición colectiva de junio de 1940 en el Palacio Nacional junto con otros muchos exiliados y algunos dominicanos, en conmemoración de la II Conferencia Interamericana del Caribe.

"Compostela presentó diez obras, retratos y figuras de animales y peces del trópico, trabajadas en caoba y en espinillo, maderas locales. Entre los retratos, cabe mencionar, además de los ya citados para la Universidad, un retrato del pintor Vela Zanetti."³¹²

Esta fue su única exposición en la República Dominicana, pues en 1940 se desplazó a Puerto Rico para mostrar sus obras y no regresó hasta 1943, para arreglar sus documentos y recoger sus pertenencias de regreso de nuevo a Puerto Rico.

En la isla boricua se había casado con la intelectual Margot Arce en 1942. Allí trabajó con temáticas tropicales y maderas nuevas como el aceitillo, madera antillana dura y olorosa que convirtió en su preferida para la realización de sus famosas esculturas de pingüinos³¹³. Falleció en 1988 en Hato del Rey, Puerto Rico.

³¹² GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 42.

³¹³ LAGUERRE, Enrique. *Segundo libro de pingüinos: esculturas en madera de Compostela*. San Juan de Puerto Rico, La Trulla, 1975.



Francisco Vázquez Díaz "Compostela". Foto Conrado, AGN, Santo Domingo, República Dominicana.

3.3.4. Eugenio Fernández Granell y su encuentro con el surrealismo.

Eugenio Fernández Granell, fue el encargado de difundir el mensaje surrealista por la República Dominicana y, más tarde, en su exilio por Guatemala y Puerto Rico. El artista gallego se introdujo de lleno en su faceta pictórica, una vez radicado en Santo Domingo, y la dirección artística que caracterizó su obra, no fue casual. La entrada de Granell en la aventura surrealista, fue consecuencia del primer contacto que mantuvo con Breton en 1941. A pesar de su asociación a este movimiento de vanguardia, su plástica gozó de un cosmos propio, donde la libertad creadora y la imaginación del artista, generó obras plagadas de todo un universo fantástico de figuras humanas, vegetales y animales, acompañadas de ritmo y vibraciones de color. Granell, supo transmitir la esencia del surrealismo en la isla caribeña por medio de sus creaciones pero, sobre todo, alentó a toda una generación de jóvenes escritores y artistas dominicanos a sumarse a la búsqueda interior creativa que podían encontrar en este movimiento.

Granell³¹⁴ se había formado como músico y se caracterizaba por su lucha radical en política, que venía desde su juventud pues, en 1927, creó junto a su hermano Mario la revista *SIR* (Sociedad Infantil Revolucionaria). Afiliado al POUM durante la Guerra Civil, fue activo colaborador de periódicos como *Nueva Era*, *La Batalla* y *El combatiente rojo*. El exilio le llevó primero a Francia y luego a la República Dominicana, adonde

³¹⁴ Sobre la figura de Eugenio Fernández Granell, véase: GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Eugenio Granell*, Madrid, Fundación MAPFRE, TF, 2011. Igualmente, mucha de su obra en el exilio, aparece compilada en: *Eugenio F. Granell (1912-2001). Una visión surrealista*, [cat. exp.], Barcelona, Sala Dalmau, 2010.

arribó el 23 de febrero de 1940 por Puerto Plata³¹⁵. En el transcurso de su viaje, había conocido a la que sería su compañera el resto de su vida, Amparo Segarra.

Granell fue uno de los pocos artistas a los que les tocó residir, durante los primeros meses de su estancia en la isla, en una de las colonias agrícolas que el dictador Trujillo había dispuesto para los refugiados españoles. En la colonia de Dajabón, en la frontera con Haití, vivió en condiciones precarias, pero fue justo en ese lugar donde Granell descubrió la naturaleza, la luz y los colores del trópico.

Poco tiempo después, Granell se trasladó junto a su familia a la capital dominicana. Allí, los cargos disponibles para desempeñarse dentro del ámbito cultural y artístico ya estaban copados, por lo que su formación musical y la amistad que entabló con Casal Chapí, le permitió formar parte del elenco de la Orquesta Sinfónica Nacional como violinista. Al mismo tiempo, tal y como nos describe Vicente Llorens en sus *Memorias*³¹⁶, su capacidad imaginativa y como diseñador, junto a la habilidad de su esposa, le condujeron a abrir una pequeña tienda de juguetes de madera que, aunque despertaban admiración, no tuvieron éxito en sus ventas. Rápidamente, se integró en el ambiente cultural y en el círculo de exiliados españoles, además de conseguir un trabajo estable como crítico de literatura y arte en *La Nación*, medio para el que trabajó desde 1941 hasta 1946. También colaboró con otras publicaciones editadas en la isla: *Ágora*, dedicada al arte, y el periódico socialista *Democracia*.



Granell, *Al son de unas csárdás* (izq.) y *Una cabra adivina el porvenir* (dcha.). *La Nación*, 23 de junio de 1940, AGN, Santo Domingo.

De manera temprana comenzó a dar muestras de su arte en este medio, en el cual, además de colaborar con sus artículos, que muchas veces versaban sobre asuntos políticos internacionales, en ocasiones, los acompañaba con dibujos de su propia autoría³¹⁷. Igualmente, en los primeros meses del exilio ilustró libros, realizó carteles y creó escenografías para el Teatro Universitario de Ruddy del Moral, como *El Marinero ciego*.

³¹⁵ *Solicitud de permiso de residencia de Eugenio Fernández Granell*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 27 de septiembre de 1946. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 410-411.

³¹⁶ LLORENS. Op. Cit. [1975], 2006, p. 119.

³¹⁷ FERNÁNDEZ GRANELL, E. "Hungria, un pueblo en paz dentro de Europa en guerra" en *La Nación*, nº 124, Ciudad Trujillo, 23 de junio de 1940, p. 6.



Representación de *El marinero ciego* con decorados de Granell.

Su eclosión definitiva en el mundo de la pintura, de manera autodidacta, se produjo en 1941, a raíz de un encuentro con André Breton en Ciudad Trujillo y el conocimiento de la revista *Minotaure*. Este factor, unido al contacto con Wifredo Lam, consolidó sus inquietudes pictóricas de corte surrealista. Breton, de camino a su exilio en Nueva York procedente de Marsella, había hecho escala en la capital dominicana, después de haber pasado una temporada en Martinica y Guadalupe acompañado de su familia, de Lam (que regresaba a Cuba), el doctor Pierre Mabilie, con los amigos Anna Seghers y Víctor y Vlady Serge. Desde su posición de periodista en *La Nación*, Granell entrevistó a Breton en un artículo publicado el 21 de mayo de 1941, bajo el título: “Andre Breton nos habla de la actual situación de los artistas franceses”³¹⁸. Durante la entrevista, Breton confirmó que continuaba siendo surrealista y que no podría dejar de serlo sin renunciar a su identidad. El surrealismo estaba comprendido en la realidad misma y, en el terreno artístico, contaba con un valor liberador. Más tarde, en 1946, ambos volverían a reencontrarse en la isla antillana. En esa ocasión, intercambiaron impresiones y Breton quedó fascinado por la pintura de Granell, a quién ya le uniría una relación epistolar constante. Un vínculo común que se vio materializado con la participación de Granell en la Exposición Internacional del Surrealismo en París, en 1945.



Breton junto a Granell en Santo Domingo, mayo 1941.

³¹⁸ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “André Breton nos habla de la actual situación de los artistas franceses” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 21 de mayo de 1941, reproducido en GUIGON, Emmanuel y SEBBAG, Georges. *Los Granell de André Breton. Sueños de amistad*, [cat. exp.], Madrid, Galería Guillermo de Ossa, 2010, p. 36.

En este segundo encuentro, Granell dedicó un texto a Breton titulado: “Saludo a André Breton”, en el que anticipaba:

“Cuando, en el futuro, sea preciso fijarse en el arte de nuestro tiempo, se hará indispensable señalar, para mejor fijarlo, su índice supremo: habrá por fuerza que centrar la visión en esta inmensa figura de nuestra época que es André Breton. [...].

Según se sucede el tiempo, se ve mejor cómo gracias al surrealismo es más fácil comprender que el arte, sin abandonar para nada sus propios elementos esenciales, entraña la liberación buscada tantas veces. [...].

El movimiento surrealista que Breton inspira ha sido, desde el punto de vista del arte, el más irreductible oponente de toda claudicación artística”³¹⁹.

Por tanto, el encuentro Breton-Granell supuso la reafirmación definitiva del surrealismo en la pintura del segundo. A la par, constituyó una fuerte motivación para que el gallego, junto al chileno Alberto Baeza Flores, y los dominicanos, Franklin Mieses Burgos, Mariano Lebron Saviñón y Freddy Gatón Arce, fundasen la publicación *La Poesía Sorprendida*³²⁰, en octubre de 1943. Sin embargo, en 1944, con motivo del Centenario de la Independencia de la República Dominicana, y para dar cumplimiento a la nueva legislación de publicaciones que establecía que, tan sólo los dominicanos podían dirigir periódicos, Granell, como extranjero, pasó a formar parte de la Junta de Colaboración de la revista, ocupando el cargo de director de la misma, Mieses Burgos. La revista se convirtió en todo un movimiento literario moderno, con un gran sentido de la misión artística militante y una conciencia abierta a las vanguardias, así como a las relaciones universales, patente en la colaboración de 128 autores de veintisiete países distintos³²¹.

Durante el segundo viaje de Breton a la República Dominicana, donde se encontraría con su esposa Elisa, procedente de Chile, el francés quiso conocer al grupo que conformaba *La Poesía Sorprendida*. Granell le presentó a todos sus integrantes – Manuel Llanes, Rafael Américo Enríquez, Aída Cartagena Portalatín, Franklin Mieses Burgos, Antonio Fernández Spencer, Manuel Valerio, Freddy Gatón Arce, H. Ramírez Pereyra y J. M. Glass Mejía–, excepto a Alberto Baeza Flores, que se encontraba en Cuba. Breton quedó impactado por la calidad de la revista y, según Granell, se expresó en estos términos:

“Esta labor hay que darla a conocer en Europa. Pueden ustedes estar seguros de que en Hispanoamérica no existe una revista de tan noble calidad”³²².

³¹⁹ E.F.G. [FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio]. “Las artes. Saludo a André Breton” en *La Nación*, nº 2.188, Ciudad Trujillo, 24 de febrero de 1946, p. 10.

³²⁰ GATÓN ARCE, Freddy. “La Poesía Sorprendida. Números, citas y etcétera” en GATÓN ARCE, Freddy (ed.), *Publicaciones y Opiniones de la Poesía Sorprendida*, San Pedro de Macorís, Universidad Central del Este, 1988, p. 4.

³²¹ *Ibidem*, pp. 4, 5.

³²² FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “La aventura surrealista en las Antillas” en BONET, Juan Manuel (comisario). *El Surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, [cat. exp.]. Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, p. 99.

En similares términos se expresó Juan Ramón Jiménez, quien, además, había enviado un poema a la revista, *Mensajera de la Estación Total*³²³. La colaboración del poeta español en la publicación, se sumaba a otras de grandes figuras de la poesía hispanoamericana: Salinas, Guillén, Jorge Rojas, Carrera Andrade...

La Poesía Sorprendida dejó de existir en mayo de 1947, con un total de 21 números. Fundamentalmente, su material estaba compuesto por versos inéditos y traducidos, ensayos literarios, la sección “Pasado del Presente”, notas bibliográficas e informativas, aunque en menor grado, también contaba con relatos, música y pintura. La participación de Granell en la publicación, se constató a través de las viñetas que presidían las portadas de cada uno de sus números, diversas ilustraciones y creaciones de tipo literario. Esta experiencia surrealista, con su poesía escrita o pintada, abogaba por una creación sin fronteras ni retenciones, una renovación alejada de cánones impuestos, permitiendo al creador su liberación para dar rienda suelta a la expresión de su imaginación y de sus sueños. En definitiva, para Granell significaba:

“El surrealismo no consiste en pintar de una determinada manera; es una actuación en libertad del artista”³²⁴.



Granell, ilustración para *La Poesía Sorprendida*, nº 13, octubre-noviembre-diciembre de 1944.

El mismo año de la creación de *La Poesía Sorprendida*, Granell realizó su primera muestra individual en República Dominicana. Anteriormente, había participado en una colectiva que se había organizado en el domicilio de Simon Thomas Stocker, conocida como *Private Exhibit of Modern Spanish Painters*³²⁵. Pero en esta ocasión, y con sus principios estéticos ya cimentados, expuso 44 óleos de temática

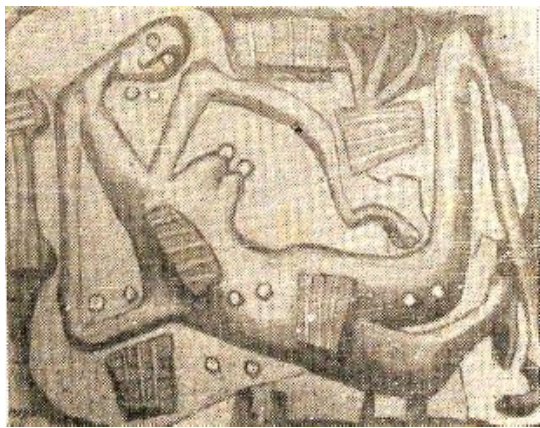
³²³ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. *Ensayos, encuentros e invenciones*, Madrid, Huerga y Fierro, 1998, p. 29.

³²⁴ SANTA CECILIA, Carlos G. “La culminación del Surrealismo” en *El País* [sección Artes], Madrid, 8 de abril de 1989, p. 8.

³²⁵ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 123.

surrealista en la Galería Nacional de Bellas Artes³²⁶. La muestra, estaba patrocinada por el Círculo de Bellas Artes³²⁷, a la que siguió una conferencia dictada por el propio Granell, *El Surrealismo y la Pintura*, en la Sociedad Alfa y Omega.

El fructífero año de 1943, trajo consigo, para Granell, su participación en la exposición colectiva de *Autorretratos*, que se había organizado con motivo de la apertura de la Galería Nacional de Bellas Artes. El impacto de la obra de Granell fue enorme para Valldeperes³²⁸, que ya había vaticinado un éxito seguro en la primera individual comentada. Valldeperes resaltaba el combate interno que mantenía Granell para llegar a la propia verdad de su arte. Al fin y al cabo, Granell era un pintor surrealista, pero esta corriente había dejado de ser combativa para convertirse en un movimiento de inquietudes estéticas. El artista creaba su propio mundo interior, en una lucha constante con el color y la desfiguración, dando como resultado todo un mundo imaginario de símbolos, que conducían al propio camino del creador, que era su propia verdad.



Granell, *Miss Venus* (izq.), c. 1943, óleo. Foto Conrado. *Nacimiento de Venus en Galicia* (dcha.), 1943, óleo sobre tela.

Este mismo sentimiento, estuvo vigente en su siguiente exposición individual. En este caso, se trataba de una gran muestra exhibida en la Galería Nacional de Bellas Artes en noviembre de 1945, compuesta por unas doscientas obras entre óleos, acuarelas, dibujos, temperas y gouaches³²⁹.

En una crónica para *El Caribe*, de junio de 1964, Valldeperes recordaba esta gran exposición de Granell, apuntando que las palabras que, en su momento le había dedicado, aún tenían vigencia en su arte surrealista, con imaginación puesta en el trópico.

³²⁶ *Exposición Eugenio Fernández Granell*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Galería Nacional de Bellas Artes, del 28 de agosto al 5 de septiembre de 1943. BVNP-FVLLC.

³²⁷ *Exposición Eugenio Fernández Granell*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Galería Nacional de Bellas Artes, del 28 de agosto al 5 de septiembre de 1943. BVNP-FVLLC.

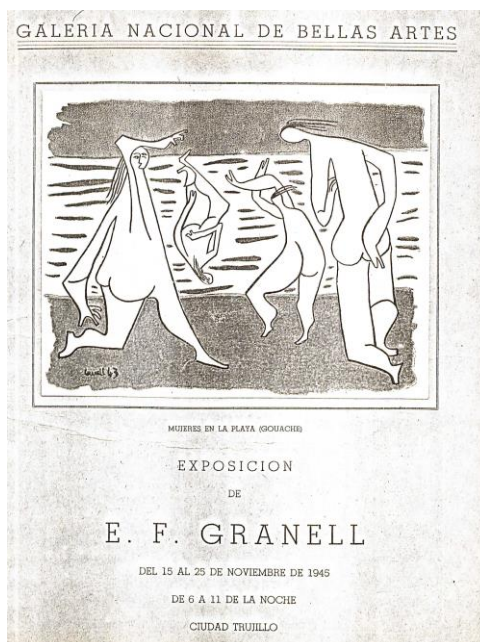
³²⁸ VALLDEPERES, Manuel. "El Surrealismo de E. Fernández Granell" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 17 de agosto de 1943, [recorte de prensa de BVNP-FVLLC].

³²⁹ *Exposición de E.F. Granell*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Galería Nacional de Bellas Artes, 15 al 25 de noviembre de 1945.

“El artista auténtico crea argumentos plásticos y medios de expresión. Este sentido abstracto de la creación es el que se observa en las obras de Granell, cuyos argumentos plásticos y medios de expresión responden a una necesidad íntima que le obliga a dar acento propio a la versión plástica, o sea a los símbolos que expresan el sentido íntimo de su mundo interior.

Es indudable que lo que impulsa a Granell en el instante creador es una absoluta libertad ante el espectáculo de la naturaleza. La esencia de la naturaleza está en su obra como elemento de unidad entre el mundo real y el mundo imaginario del artista. Como punto de contacto entre lo natural, en su forma objetiva, y los signos artísticos con los cuales el creador nos da una representación abstracta de ella.

Lo que hace el artista es ensanchar las fronteras de la expresión con nuevas formas, aportando nuevas experiencias a la herencia artística. Dar al arte, en suma, una palabra nueva. La suya... Que alcancemos o no a penetrar en su mundo interior es menos importante que el hecho de que cada obra suya nos produzca una emoción nueva, porque, como dijo Lichitz, el arte no puede retroceder”³³⁰.



Catálogo de la muestra individual de Granell, celebrada en Santo Domingo en noviembre de 1945. BVNP-FVLLC.

Las palabras de Valldeperes dejaban claro que, Granell, articulaba su visión plástica en base a las referencias que encontraba en el nuevo entorno; eso sí, dejando libertad al artista. Por ello, no es de extrañar que, entre 1944 y 1946, la producción dominicana de Granell esté protagonizada, en su mayor parte, por una serie de *Cabezas de indios*, que enlazan con la obra literaria del pintor *La novela del indio Tupinamba*.

³³⁰ VALLDEPERES, Manuel. “Granell y su iniciación en la República Dominicana” [*El Caribe*, 14 de junio de 1964] en *Obra crítica en el periódico El Caribe. Artes Plásticas*, Vol. I, Santo Domingo, Comisión Permanente de la Feria Nacional del Libro, 1998, p. 227.

Años antes, el 30 de junio de 1944, a propósito de los trabajos literarios de Granell, aparecía un texto Valldeperes³³¹, el libro *El hombre verde*. La crónica no desarrollaba mucho el tema del libro, mas sí ahondaba en el método que lo regía, alejado de la lógica común y muy fronterizo con el surrealismo, utilizando una prosa rebelde que a veces, en su aparente incoherencia, recordaba al poeta dadaísta Tristan Tzara. La obra había sido publicada por Ediciones *La Poesía Sorprendida*, en la colección “Estrella en llamas”, junto con otro libro del artista gallego, *La moldura*.



Granell, Cabeza de indio, 1944, óleo,
Colección André Breton, París.

En el otoño de 1946, Eugenio Fernández Granell y su familia se vieron obligados a abandonar la República Dominicana, fruto de las inseguridades económicas y el clima político. A raíz de la correspondencia que mantuvo con Vicente Llorens, parece que en junio de 1946 ya estaba decidido a irse de la isla de Trujillo con destino a Venezuela³³². Sin embargo, un mes más tarde, escribe a Llorens comentándole, entre otros asuntos, que la situación es insostenible en la isla y que ha comenzado a realizar gestiones para marchar a México³³³. Definitivamente, Granell se asentó en Guatemala, abandonando Ciudad Trujillo el 21 de octubre de 1946³³⁴. En su nuevo destino permaneció cuatro años y de allí, en 1950, partió para Puerto Rico. En 1959 emigró a Nueva York, donde ejerció como profesor de literatura española en el Brooklyn College, hasta su jubilación en 1982. No obstante, regresó a Santo Domingo, en 1981, para realizar una exposición en la Galería de Arte Moderno³³⁵. La muestra, que coincidió con la publicación de su

³³¹ VALLDEPERES, Manuel. “El hombre verde, de Fernández Granell” en *La Nación*, nº 1.585, Ciudad Trujillo, 30 de junio, de 1944, p. 11.

³³² Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 3 de junio de 1946. BVNP-FVLLC.

³³³ Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 23 de julio de 1946. BVNP-FVLLC.

³³⁴ Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 14 de octubre de 1946. BVNP-FVLLC.

³³⁵ “Noticiero de las Artes” en *ABC*, Madrid, 27 de septiembre de 1981, p. 21.

obra de poemas *Estela de presagios*, presentaba obras realizadas durante los años 40 y 50. En 1985, regresó definitivamente a España, instalándose en Madrid.

3.3.5. Los dibujantes.

En Santo Domingo recalaron importantes figuras del ámbito del dibujo, la caricatura y la ilustración: José Alloza, Rivero Gil, Víctor García “Ximpa”, Blas Carlos Arveros, Bernard González “Toni”, Alfonso Vila “Shum” y Joaquín de Alba “Kin”.

Todos ellos tuvieron que ver con el desenvolvimiento gráfico que comenzó a aflorar en el Santo Domingo de los años 40, y que cobraba un protagonismo especial en la prensa de ese momento. La mayoría se incorporó a los medios periodísticos del país, figurando algunos de ellos en las primeras exposiciones que se organizaron en el Ateneo Dominicano entre 1940 y 1941. José Alloza encabezaba este grupo de ilustradores.

José Alloza Villagrasa se había formado en la Escuela Industrial de Barcelona. Su afición por el dibujo le llevó a matricularse en la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad. Tras unos breves años en los que ejerció su profesión de perito industrial, se dedicó por entero al dibujo, colaborando en diversas editoriales, periódicos y revistas. Fue director del semanario humorístico *L'Esquella de la Torratxa* de Barcelona, además de trabajar como dibujante para *L'image du Jour* y colaboró en *Regards*, *Le Rire* y *Maurius* de París.

Llegó a la República Dominicana en 1940³³⁶ y, rápidamente, se impregnó del pasado y la identidad histórica del país. La obra más conocida de José Alloza Villagrasa fueron los dibujos que ilustraron la publicación del periodista vasco, director de *La Opinión*, José Ramón Estella, *Historia Gráfica de la República Dominicana*³³⁷. El libro, de gran formato, en blanco y negro, mostraba un recorrido por la historia dominicana a través del lápiz de Alloza y la opinión crítica de Estella, editado para su distribución en las escuelas a modo de texto didáctico. Contaba con un total de 201 grabados episódicos, a través de los cuales se recreaban hechos históricos y personajes vinculados con la isla, abarcando desde la etapa precolombina, hasta la propia fecha en la que editó el libro, 1944, con motivo del Centenario de la República. Su arte suele presentar una “deliciosa fusión de matices contrapuestos, un atractivo en el que participan lo rudo y lo delicado, lo violento y lo sutil”³³⁸.

A pesar de que, en Santo Domingo, Alloza no pudo llevar a cabo la labor periodística realizada en España, se convirtió en uno de los principales ilustradores de libros, revistas y publicaciones de refugiados españoles. Realizó ilustraciones de corte romántico y humorístico, carteles, decoraciones murales para residencias particulares, y de carácter oficial y monumental como las del Casino Militar.

³³⁶ *Solicitud para la renovación de permiso de residencia de José Alloza Villagrasa*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 23 de octubre de 1943, Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, pp. 399-402.

³³⁷ MERCADER. Op. Cit., 2012, pp. 246-248.

³³⁸ GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 52.

En 1942, ejecutó los grabados y la portada para el libro *Diez Poemas Amargos*, de Baltazar Miró, además de la portada del libro de la exiliada Carmen Stengre, *Hermana Violeta*. Igualmente participó en varias exposiciones colectivas como la acaecida en junio de 1940 en el Palacio Nacional, la dedicada al arte latinoamericano en el Riverside Museum de Nueva York, la de *Autorretratos* de 1943 en la Galería Nacional de Bellas Artes, la primera muestra ambulante de pintura en 1944, y la I y II Bienal de Bellas Artes, celebradas en 1942 y 1944 respectivamente. De la República Dominicana pasó en 1947 a Venezuela, integrándose en el ambiente artístico de este país.



Alloza, dibujo para *Historia Gráfica de la República Dominicana*, 1944.

Al igual que Alloza, Francisco Rivero Gil poseía una sólida formación y le avalaba una notoria trayectoria profesional, previa a su exilio. Se había formado en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, Santander, pero pronto se marchó primero a Sevilla y después a Madrid, donde destacó en la ilustración de revistas, periódicos y libros. Tanto en estos años de la II República como ya durante la Guerra Civil, se dedicó principalmente a la ilustración y la caricatura, siendo considerado como uno de los mejores dibujantes de la época.

Se exilió a la República Dominicana en 1940, y en junio de ese mismo año ya estaba participando en la exposición colectiva de Bellas Artes, celebrada en el Palacio Nacional, junto a otros refugiados. Para la muestra, presentó dibujos de ambiente dominicano y cuatro estampas sobre la Historia del Descubrimiento. Igualmente, el mismo año, presentó su obra para la exposición colectiva de pintores latinoamericanos en el Riverside Museum. No tardó en encontrar trabajo como ilustrador en *La Nación*, y fundó una revista infantil que él mismo ilustraba. Además, se encargó de realizar la portada de la primera exposición de Manolo Pascual en noviembre de 1940. Tras un viaje a Bogotá en 1941, para llevar a cabo un proyecto pictórico, regresó a Santo Domingo en 1942 participando en la I Bienal de Artes Plásticas, fuera de catálogo.



(Rivero Gil "El Tiempo", de Bogotá)
Rivero Gil, ilustración para el medio *El Tiempo* de Bogotá, reproducida en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 7 de mayo de 1942. AGN.

Una de las obras más significativas de Rivero Gil en la República Dominicana, pero que resultó inconclusa, fue el proyecto de seis murales para la biblioteca de Cachimán³³⁹, sita en la residencia de Manuel A. Peña Batlle, Secretario de Estado de Relaciones Exteriores. El asunto de los murales abordaba el Descubrimiento, la Conquista y la Colonización de La Española por parte de los Dominicos. Uno de los paneles representaba la llegada de los frailes dominicos llevando el mensaje de amor y civilización a los indígenas, quienes les recibían con agasajos. Otro de ellos, trataba el tema de la esclavitud y la consiguiente explotación de las Américas. El tercero, abordaba el tema del sermón del fraile dominico Antón de Montesinos, acerca del *Ego vox clamantis in deserto*.

El denominador común de las obras de Rivero Gil, radicaba en un dibujo seguro, de líneas limpias y esenciales, pero que denotaba una gran sensibilidad. Resolvía en colorido con "tenues manchas de tonos estudiados"³⁴⁰ para conseguir un perfecto equilibrio con el dibujo. Para los murales de Cachimán, empleó un color parco y austero³⁴¹, con abundancia de sienas, blancos y negros, realzados con breves notas de color verde, cadmios intensos y azules para representar el entorno circundante.

³³⁹ "Tres murales de Rivero Gil" [1943] en *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, n^{os} 1-9, Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana, 1997, pp. 239-340.

³⁴⁰ GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 28.

³⁴¹ "Tres murales..." [1943] en Op. Cit., 1997, p. 239.



Rivero Gil, *Sermón de Montesinos*, c. 1941, mural para la biblioteca privada de Peña Batlle.



Rivero Gil, *Entierro Campesino*, 1940, dibujo.

La localización de Rivera Gil en República Dominicana no fue muy duradera. Poco después de su primer viaje de Bogotá, volvía a marcharse a Colombia al aceptar la proposición de trabajo para una revista que Plinio Mendoza Neira, diplomático de este país, le había hecho durante la exposición de la II Conferencia Internacional del Caribe³⁴². Más tarde, se trasladaría a México, donde residiría definitivamente, trabajando como ilustrador y caricaturista para la revista *Las Españas*.

Otro de los dibujantes del exilio español, fue Luis Víctor García-Pérez Ximpa. Llegó a la isla antillana a bordo del *De la Salle* el 16 de mayo de 1940. Curiosamente, la profesión que figuraba en su permiso de entrada era la de dibujante y dentista³⁴³. Un par de años más tarde, la documentación relativa a su permanencia en el país, nos aclara que su profesión era la de odontólogo, aunque ejercía como dibujante en el “Edificio Baquero, 207”³⁴⁴. En el mismo documento, se constataba claramente su filiación política al Partido Socialista Obrero Español, de la que hablaremos más adelante.

³⁴² GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 30.

³⁴³ *Solicitud de permiso de residencia de Luis Víctor García Pérez Ximpa*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 16 de mayo de 1940. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 412.

³⁴⁴ *Solicitud de renovación para permiso de residencia de Luis Víctor García Pérez Ximpa*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 18 de febrero de 1943. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 413.

Fundamentalmente, la trayectoria de Víctor García Ximpa durante su permanencia en Santo Domingo, hay que ligarla a la colaboración que mantuvo como caricaturista en *La Nación* y en la revista socialista *La Democracia*. Igualmente, participó de las actividades culturales promovidas por los exiliados españoles, por lo que fue uno de los creadores que, en diciembre de 1943, donó su obra para financiar la fuente que se obsequiaría al pueblo dominicano, con motivo del Centenario de la República Dominicana.

Por otro lado, tenemos noticias de que en marzo de 1944³⁴⁵, el notable pintor y decorador, Víctor García Ximpa, estaba preparando una exposición sobre ilustraciones de *El Quijote*, que contaría con unas cien obras.

Además de estos datos, y la colaboración que mantuvo con Auñón para diseñar los decorados de las obras representadas por el Teatro Universitario, dirigido por Ruddy del Moral, son los únicos vestigios que existen hasta la fecha para rastrear la presencia artística de Ximpa en República Dominicana. En cualquier caso, hay que tener en cuenta su verdadera profesión, que, no está claro que llegase a desempeñar en la capital dominicana, a lo que hay que sumar su permanencia en la misma, pues, a tenor de la documentación consultada, en 1943³⁴⁶ se estipulaba como definitiva.

Otro dibujante, de trayectoria consolidada, era Blas Carlos Arveros Fernández. Se había iniciado en el mundo del dibujo, a los dieciséis años, en la revista infantil *Monos* de Madrid. Tiempo después optó por la caricatura política en *El Correo Español* de Vizcaya, pasando luego a *La Libertad*, *La Voz* y *El Imparcial* en Madrid³⁴⁷. Durante la contienda, realizó carteles al servicio de la República. Estaba casado con la actriz, también exiliada en la isla, Carmen Rull, quien había tomado parte activa en el Teleteatro dominicano, y, finalmente, trabajó para el Teatro Escuela durante la dirección de Pedro René Contín Aybar. Llegó a la República Dominicana a comienzos de 1940, acompañado de su hijo Clemente Arveros Oria, fruto de un matrimonio anterior.

Comenzó a trabajar para *La Nación* casi desde su fundación en abril de 1940, aportando dibujos, caricaturas y tiras cómicas sobre la II Guerra Mundial de carácter secuencial. De manera paralela a su labor como dibujante en la prensa, el 23 de mayo de 1940 inauguró una “exposición humorística”³⁴⁸ en el Ateneo Dominicano. Blas mostraba veinticuatro caricaturas y cinco miniaturas de temática española, dominicana y campos de concentración franceses³⁴⁹. La exposición tuvo bastante buena acogida entre los asistentes y los entendidos, que resaltaban las finas muestras de ingenio en las caricaturas, junto con la precisión del dibujo.

³⁴⁵ “Las Artes. Exposición “Ximpa” en *La Nación*, nº 1.495, Ciudad Trujillo, 31 de marzo de 1944, p. 11.

³⁴⁶ *Solicitud de renovación...*, Op. Cit., 18 de febrero de 1943.

³⁴⁷ SÁEZ RAMO, José Luis. “Funciones de la caricatura. Un recorrido emocional por la prensa dominicana” en *Clío. Órgano de la Academia Dominicana de la Historia*, nº 188, Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia, julio-diciembre 2014, p. 263.

³⁴⁸ “Abierta la exposición de “Blas” anoche en el Ateneo Dominicano” en *El Listín Diario*, nº 16.604, Ciudad Trujillo, 24 mayo de 1940, p. 1.

³⁴⁹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 121.



—¿En qué se fundaría el Dante para hacer aquellas descripciones tan
terroríficas de sus infiernos de la Soberbia y la Avaricia?
—No lo sé. ¿Porque aún no había nacido Hitler!...

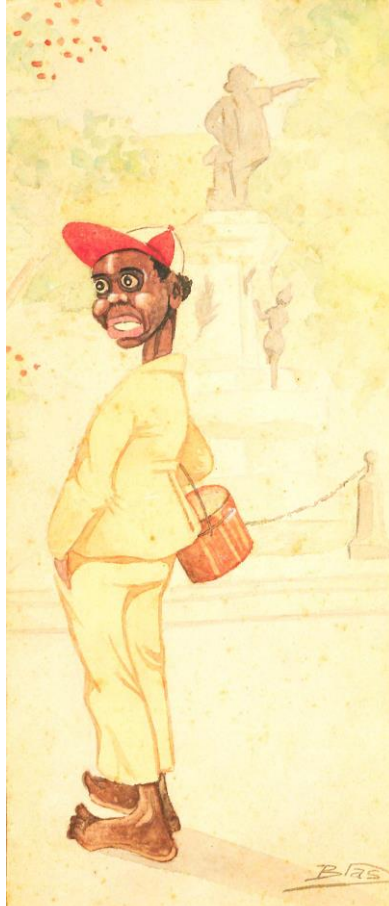
Dibujo de Blas para *La Nación*:
Comparaciones terroríficas, 1 de junio de
1940, AGN.

A pesar de que Blas ya se encontraba activamente trabajando para *La Nación* y había inaugurado una exposición de éxito a los pocos meses de su llegada al país, su nombre no fue incluido en la muestra del Palacio Nacional, celebrada en junio de 1940 con motivo de la II Reunión Interamericana del Caribe. Su ausencia provocó el malestar del dibujante, que rápidamente se apresuró a escribir a Virgilio Díaz Ordoñez, Secretario de Educación Pública y Bellas Artes, una carta abierta³⁵⁰ publicada en el medio para el que trabaja, *La Nación*. No sabemos las razones del aislamiento del caricaturista en la exhibición; probablemente, obtuviese una respuesta a título individual y no en fueros públicos. De todos modos la queja pública de Blas, no encajaba con las estrictas directrices del régimen trujillista, por lo que intuimos que no fuese del gusto del Secretario.

En cualquier caso, Blas continuó su labor como dibujante y caricaturista para *La Nación*. De hecho, pueden apreciarse varias caricaturas de su autoría sobre algunos de los delegados de los países participantes en la II Reunión Interamericana del Caribe. La habilidad para sintetizar los rasgos del personaje, así como su carácter, quedaban representados a través de las caricaturas de Juan Bautista Soto, delegado de Puerto Rico; Arturo Despradel, Secretario de Relaciones Exteriores de la República Dominicana, o Miguel Ángel Campa, de la delegación cubana.

³⁵⁰ BLAS. "Carta abierta al Secretario de Educación Pública y Bellas Artes" en *La Nación*, nº 103, Ciudad Trujillo, 2 de junio de 1940, p. 9.

Durante su exilio en República Dominicana, viajó a Colombia para inaugurar una exposición de caricaturas en septiembre de 1941. Además de las treinta y siete caricaturas que presentaba, incluía tres estampas de gentes dominicanas, como un dulcero o un merengue caliente³⁵¹.

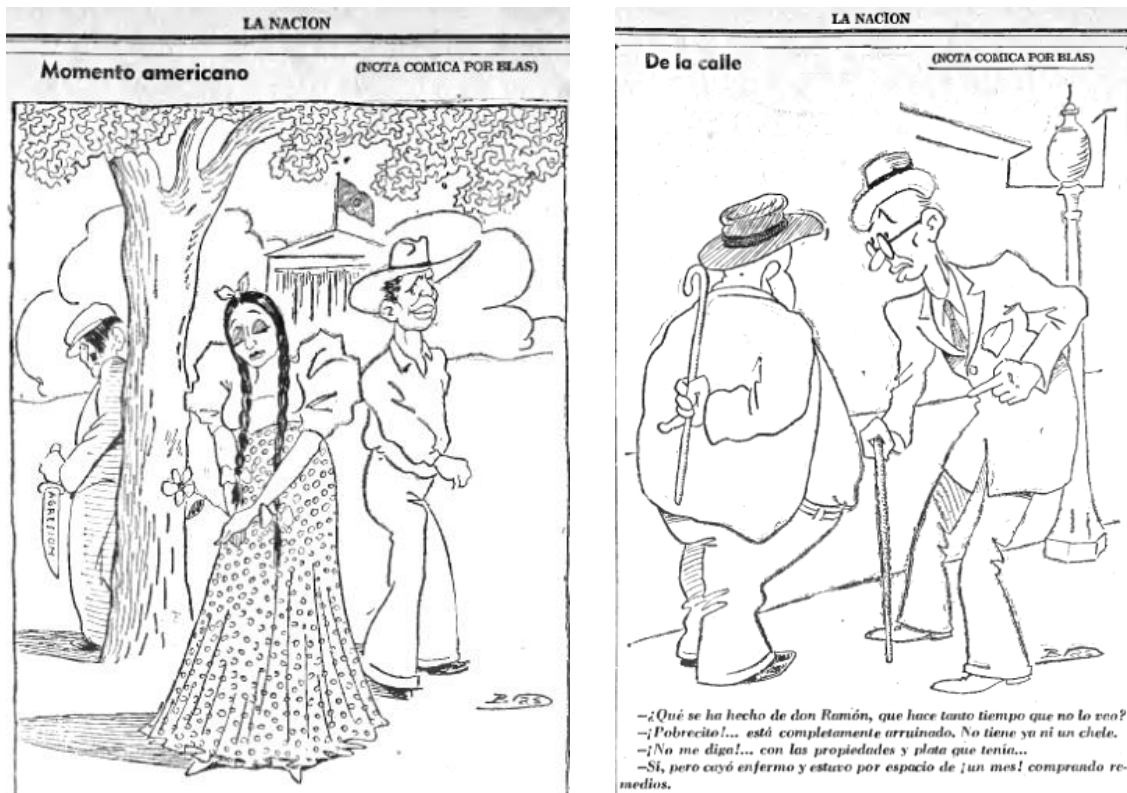


Dibujo de Blas, *Manicero*, c. 1941.

Según autores como Mercader³⁵², parece que Blas trató de buscar nuevos horizontes profesionales en Bogotá para establecerse y, al no conseguirlo, regresó a la República Dominicana. Retomó su trabajo como dibujante para *La Nación* pero, desgraciadamente, pocos meses después de su llegada a isla falleció, entrado ya el año 1942. No mucho tiempo después, su puesto en el conocido periódico sería ocupado por dibujante del exilio español "Toni".

³⁵¹ De la exposición de Blas en Bogotá, se llegó a realizar un catálogo a cargo de José Prat, con una semblanza del dibujante. SÁEZ. "Funciones..." en Op. Cit., julio-diciembre 2014, p. 264.

³⁵² MERCADER, José. *Historia de la caricatura dominicana*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2012, p. 293.



(izq.).- Dibujo de Blas para *La Nación*: *Compás de Tango*, 21 de enero de 1942, AGN. (dcha.).- Dibujo de Blas para *La Nación*: *De la calle*, 22 de enero de 1942, AGN.

Antonio Bernad González “Toni” también se incorporó al elenco de ilustradores que trabajaron para *La Nación*, siendo uno de los más importantes y populares, ya que, casi a diario, sus dibujos podían verse representados en el medio. Llegó a Santo Domingo en mayo de 1940³⁵³, tras haber pasado cerca de un año en el campo de concentración francés Saint-Cyprien³⁵⁴.

Aunque sus inicios en el país no fueron fáciles, pues, en un primer momento, tuvo que desligarse de su verdadera profesión para trabajar como camarero en el “Restaurant Hollywood”³⁵⁵, inaugurado poco después de la llegada de los refugiados españoles, en 1942 ya se encontraba participando en la I Exposición Bienal de Artes Plásticas a la que, concurriría de nuevo, en las ediciones de 1944 y 1946. Por la misma época, en 1942, ganaría el Concurso de Carteles³⁵⁶ celebrado con ocasión de la Feria del Trabajo.

Su destreza como caricaturista le permitió trabajar de manera regular para el periódico *La Nación* desde 1942 y hasta 1945, ocupando el puesto de dibujante que había dejado “Blas” tras su muerte. En el medio, solía realizar viñetas de asuntos políticos internacionales en clave de humor. De vez en cuando, también realizaba

³⁵³ *Solicitud de permiso de residencia de Antonio Bernad González*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 15 de marzo de 1944. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 404.

³⁵⁴ “Toni Bernard, caricaturista. Exiliado republicano y triunfador en América” en *Los domingos de la Verdad* (suplemento), Alicante, 21 de enero de 1979, p. 8.

³⁵⁵ LLORENS. Op. Cit. [1975], 2006, p. 110.

³⁵⁶ SANTOS, Danilo de. *Memoria de la Pintura Dominicana: impulso y desarrollo moderno, 1920-1950*, Santiago de los Caballeros, Grupo León Jimenes, 2003, p. 112.

caricaturas del personaje protagonista del artículo, en las que demostraba gran certeza en el dibujo, de trazo limpio y preciso, que guardaba un gran parecido con el personaje real.



“Toni”, Caricatura del Coronel Mariné (izq.) para *La Nación*, nº 998, Ciudad Trujillo, 20 de noviembre de 1942, p. 6. Caricatura de Enrique Casal Chapí (dcha.), 1942, reproducida en *La Nación*, nº 996, Ciudad Trujillo, 18 de noviembre de 1942, p. 7. Fuente: AGN.

El 24 de junio de 1944 se inauguraba en la Galería Nacional de Bellas Artes la esperada exposición del caricaturista de “Toni”³⁵⁷. A la inauguración asistieron numerosas e importantes personalidades, que pudieron disfrutar del conjunto de las treinta caricaturas que se exhibían. La mayor parte eran pertenecientes a conocidos personajes del medio artístico dominicano, incluyendo entre ellos un buen número de refugiados españoles: Rafael Paíno Pichardo, Manuel A. Peña Batlle, Telésforo Calderón, Arturo Despradel, Julio Ortega Frier, Gilberto Sánchez Lustrino, Juan O. Velázquez, Andrés Pastoriza, Rafael Díaz Niese, Bienvenido García Gautier, Enrique de Marchena, J. M. Moscoso Puello, George Hausdorf, Ramón Emilio Jiménez, Luis Rivera, Francisco E. Moscoso Puello, Juan Goico Alix, Anselmo Paiewonsky, Manolín Menéndez, Rafael Damirón, Manuel de J. Goico C., José Almoína, Pedro Salinas, E. Fernández Granell, Alfredo Matilla, Enrique Casal Chapí, Rafael Supervía, José Vela Zanetti, Roque Nieto Peña y Antonio Román Durán.³⁵⁸

La muestra tuvo un gran seguimiento por el periódico en el que Toni trabajaba, *La Nación*, así como por otros medios que cubrían los eventos culturales en Santo Domingo, y mereció unas palabras del crítico Manuel Valldeperes:

³⁵⁷ “Exposición de Toni”, en *La Nación*, nº 1.578, Ciudad Trujillo, 23 de junio de 1944, p. 7.

³⁵⁸ “El dibujante Toni presentará un conjunto de treinta caricaturas”, en *La Nación*, nº 1.579, Ciudad Trujillo, 24 de junio de 1944, p. 7.

“Sería negar valor estético a las caricaturas de Toni el no reconocer de antemano su propósito, fundamentalmente artístico, de fijar, a través de formas estilizadas, una realidad sugerente. [...] Parco en la línea y en el color, hábil en el manejo inventivo de las formas, siempre sugerente y siempre vivo, Toni ha sabido llevar a nuestros labios una sonrisa sutil y una emoción estética; nos ha hecho intimar con muchos de los hombres cuya realidad íntima ha captado, y nos ha hecho sentir el sentimiento civilizador de la libertad humana, que tiene su forma más pura de expresión en el arte.”³⁵⁹

Dos días después de clausurarse la exposición, aparecía también en *La Nación* un interesante artículo que, con mucho humor, desgranaba la mayor parte de las caricaturas, resaltando cualquier detalle que Toni hubiera incluido en su dibujo y que pudiese ser considerado como un atributo del retratado:

“Toni consiguió un éxito muy legítimo que nadie le discute. Sobre todo, por haber logrado que la Galería Nacional abriese su enorme boca no con un *bostezo*, sino con esa franca sonrisa gracias a la cual puede verse la perfecta dentadura que Toni mismo le puso haciendo de excelente protéxico.”³⁶⁰

Tras una breve estancia en Puerto Rico, que ya hemos referido, se trasladó a México, dónde colaboró activamente con Riera Llorca en la revista *Confidencias* y en la publicación taurina de humor *El Torito*. Posteriormente, trabajó como dibujante para la editorial Uteha y, a continuación, para la agencia de publicidad “Guastella”³⁶¹. En 1953, decidió regresar a España, donde permaneció hasta su muerte.



(izq.).- Viñeta de Toni, *La Nación*, 19 de mayo de 1944, p. 5. (dcha.).- Viñeta de Toni, *La Nación*, 1 de junio de 1944, p. 5. Ambas en AGN.

³⁵⁹ VALLDEPERES, Manuel. “Las caricaturas de Toni en la Galería de Bellas Artes”, en *La Nación*, nº 1.584, Ciudad Trujillo, 29 de junio de 1944, p. 11.

³⁶⁰ L. “La exposición de Toni”, en *La Nación*, nº 1588, Ciudad Trujillo, 3 de julio de 1944, p. 11

³⁶¹ “Toni Bernard,” Op. Cit., 21 de enero de 1979, p. 8.



aprehender solamente el detalle esencial, dejando a la imaginación del espectador el placer de completar el conjunto”³⁶⁴.



Alfonso Vila “Shum”, *Mujer sentada*, óleo sobre tela, s/f. Colección Museo Bellapart, Santo Domingo, República Dominicana.

Un caso particular lo constituye la figura de Joaquín de Alba “Kin”, pues su paso por la República Dominicana no está asociado al del resto de artistas que recalaron en la isla entre 1939 y 1940. A diferencia de éstos, “Kin” llegó al país de manera tardía, el 26 de agosto de 1954³⁶⁵, tras una temporada en EE.UU. y una residencia en la España franquista más o menos prolongada. No obstante, debemos considerar el estudio de su figura dentro de esta investigación por su interesante proyección en la prensa dominicana de la época y sus contribuciones en el ámbito de la caricatura. Hay que tener en cuenta, que algunos autores³⁶⁶ que han tratado esta materia, incluyen el estudio de su figura dentro del exilio español, pero lo cierto es que, su llegada tardía a la isla y sus ideales políticos, poco tienen que ver con los principios y la actividad conjunta que desempeñaron los artistas republicanos españoles como grupo.

³⁶⁴ GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 16.

³⁶⁵ “Caricaturista Kin presenta exposición en todo el país” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 5 de febrero de 1955 [recorte de prensa del AGN].

³⁶⁶ González Lamela introdujo la figura de Joaquín de Alba “Kin” dentro de su estudio sobre el exilio español, como un componente más del mismo, aunque señalando que su llegada a la República Dominicana fue bastante más tardía que el resto de exiliados (GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, pp. 134-135). Del mismo modo, se incluyó dentro de la exposición *Los inmigrantes*, organizada por la Galería de Arte Moderno de Santo Domingo, sobre la proyección del exilio de los 40 de españoles y judíos en la isla, (TOLENTINO. Op. Cit. [cat. exp.], 1989, p. 33.). Aunque otros profesionales, como Mercader, que llevó a cabo un sistematizado análisis artístico sobre la caricatura en República Dominicana, no lo vincula al grupo de españoles refugiados, por su evidente tónica en los dibujos que presentaba y su acercamiento al régimen de Trujillo (MERCADER. Op. Cit., 2012, p. 298.).

Tras la Guerra Civil española, desarrolló una prolífica actividad como dibujante y caricaturista político para el periódico *Arriba*, órgano oficial de la Falange española, precedido de una intensa trayectoria en diarios españoles como *Levante* (Valencia), *Solidaridad Nacional* (Barcelona), *Alerta* (Santander), *Hierro* (Bilbao) y *ABC* (Sevilla), entre otros. Fue precisamente en la edición de *ABC* de su ciudad natal, donde se adentró en el mundo del dibujo, declarando:

“Me inicié en caricaturas políticas en 1931, y aunque yo no consideraba que era gran cosa lo que hacía, tuve muy buena aceptación del público”³⁶⁷.

En República Dominicana trabajó para el periódico *El Caribe*, adaptándose a la perfección a la línea editorial del medio como viñetista. Y es que “Kin” manifestaba públicamente su profunda admiración hacia Trujillo “por el clima de paz y tranquilidad que se respira en este país”³⁶⁸, además de mostrar su adversidad al comunismo, que le vino de un viaje realizado a Rusia durante la II Guerra Mundial³⁶⁹:

“Conozco bien lo que es aquel país y la grosera mentira de la prédica marxista. Por eso me dedico con todas las fuerzas de mi alma a combatir todo lo que de allí provenga”³⁷⁰.

Esta lucha contra el comunismo, quedó perfectamente expresada en su obra dominicana que además venía a coincidir con las pretensiones del régimen de eliminar cualquier conato de insubordinación. Así es que, “Kin” presentó una exposición itinerante por 23 localidades del país, entre el 14 de febrero y el 17 de marzo de 1955, integrada por 28 dibujos a color acerca del régimen soviético³⁷¹. La muestra estaba auspiciada por la Junta Central Directiva del Partido Dominicano, como parte del programa de difusión cultural de este órgano y de la lucha contra el comunismo.

La exhibición ya había sido presentada en la Galería Nacional de Bellas Artes el 6 de octubre de 1954, siendo objeto de comentarios y elogios. Bajo el título *¿Quiere usted conocer la Unión Soviética?*³⁷², el proyecto expositivo se componía de las siguientes obras: *Libertad de Movimiento, Correspondencia Privada, Es que pidió aumento de salario, Propiedad, Nuevo Ministro de Interior, Justicia, Accidente de trabajo, El lujo, Precaución, Economía Soviética, La Crítica, Lección de Medicina, Iván Ivanovich, Ya eres libre, La alegría del trabajo, Trabajo y descanso, Biblioteca Pública, Felicidad, El Gobierno y el pueblo, Los Escritores, En Siberia, Sospechoso, Sanidad, Llegada al paraíso, El Arte, Proletarización, La familia, Foto de propaganda y La Momia de Stalin*.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 303.

³⁶⁸ “Caricaturista Kin...” Op. Cit., 5 de febrero de 1955 [recorte de prensa del AGN].

³⁶⁹ Al parecer, el artista pudo pertenecer a la División Azul (J.M.C. “Joaquín de Alba «Kin»” en *ABC*, Córdoba, 17 de abril de 2013, p. 70.), aunque su viaje a la Unión Soviética vino propiciado como enviado del diario *Arriba*, para cubrir, entre 1941 y 1942, la gran guerra europea.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ “Partido Dominicano auspicia exposición dibujos de Kin” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 5 de febrero de 1955 [recorte de prensa del AGN].

³⁷² *Ibidem*.



Dibujos de “Kin” para *El Caribe*, c. 1955. Reproducidos en *Historia de la caricatura dominicana*, de José Mercader.

Por otro lado, “Kin” ejerció como profesor de colorido en la ENBA³⁷³ y llegó a presentar un retrato al óleo, *Fray Cipriano de Utrera*, fuera de concurso, a la VIII Bienal de Artes Plásticas de 1956³⁷⁴. Un par de años después, presentó una selección de 25 caricaturas a través del título *Marionetas comunistas en El Caribe. Castro y otros “demócratas”*³⁷⁵. Posteriormente, se marchó a Washington dónde continuó su carrera con grandes éxitos como dibujante.

3.3.6. Los arquitectos.

Entre el gran número de exiliados que llegaron a la República Dominicana había algunos de ellos que eran arquitectos o ingenieros. A priori la ciudad de Santo Domingo era un buen destino para este tipo de profesionales, ya que el régimen de Trujillo se estaba consolidando y la capital del país había sido devastada por el ciclón San Zenón tan solo unos años antes. El dictador había iniciado una potente política constructiva que se definía en una doble estética: movimiento moderno en los edificios destinados a extranjeros como eran los hoteles, y neoclásico moderno para las construcciones que representaban al Estado.

Al país caribeño llegaron Tomás Auñón, Joaquín Ortiz, Francesc Fábregas, Bernardo Giner de los Ríos, Agustín Gutiérrez Cueto, Fernando Salvador Carreras y Óscar Coll Alas. Este último, pasó un muy escaso tiempo en la isla, durante el cual colaboró en la puesta en escena de las dos representaciones, en 1940, de *La Dama Boba* dirigidas por Vicente Llorens. Finalmente, Coll recaló en México, y a pesar de su

³⁷³ HACHÉ, Ángel. *Escuela Nacional de Bellas Artes. Recopilación de datos 1942-1999*. Santo Domingo, ENBA, DGBA, 1999, p. 3.

³⁷⁴ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 134.

³⁷⁵ ALBA, Joaquín de (KIN). *Marionetas comunistas en El Caribe. Castro y otros “demócratas”*, Ciudad Trujillo, Editora del Caribe, 1958.

fugaz estancia en Santo Domingo, es uno de los tres arquitectos, junto a Auñón y Ortiz, representados por parte del exilio dominicano en la exposición *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*³⁷⁶, que tuvo lugar en Madrid en 2007.

Tomás Auñón había llegado el 11 de enero de 1940 al puerto de Ciudad Trujillo a bordo del *Cuba*³⁷⁷, con tan solo treinta años, y su primer trabajo había sido la reforma del Café Ariete.³⁷⁸ En España había estudiado pintura y escultura en la Academia de San Fernando, concluyendo sus estudios en la Academia Superior de Arquitectura en 1936. En República Dominicana se asoció con el también exiliado Joaquín Ortiz³⁷⁹, con quien trabajó durante seis años, hasta que ambos salieron del país huyendo de la dictadura trujillista. En aquellos seis años, llevaron a cabo juntos una buena cantidad de obras ciertamente paradigmáticas. Podemos diferenciar claramente entre sus edificaciones en Jarabacoa (*Casa Nadal*, *Casa Barceló*, *Casa Ricart* y *Casa Armenteros*) donde desarrollaron un gusto casi nórdico de soluciones osadas, y las arquitecturas de ciudad, sobre todo, en lo que se refiere a una serie de casas en la zona de Gazcue.³⁸⁰ Consideramos oportuno destacar aquí que el binomio Auñón-Ortiz, se encargó de diseñar la casa de otro ilustre artista exiliado: Vela Zanetti.

Sus primeras obras habían sido residencias como la *Casa Pol* y la *Casa Faber*. En 1941 construía la *Casa Molinari*, que se demolió, al igual que la *Faber*. Además del diseño habitacional, su consideración más importante tuvo que ver con un encargo oficial: el *Monumento dedicado a la Independencia Financiera*³⁸¹ en 1944, que conmemoraba el Tratado Trujillo-Hull, para cancelar la deuda externa con EE.UU., cuyo pago definitivo se efectuaría pocos años después, en 1947. Es muy probable que, aunque este encargo hubiese sido encomendado a Auñón, lo llevase a cabo en conjunto con Joaquín Ortiz, pues venían colaborando desde prácticamente su llegada a la isla, en 1940, hasta que pasaron a México seis años más tarde³⁸². Igualmente, para esta obra contó con la colaboración de Luis Soto en la realización de los relieves alegóricos y la tarja del monumento, que, a su vez, se apoyó en Francisco Dorado para la fundición de las piezas³⁸³.

En el marco de las celebraciones del Centenario, Auñón llevó a cabo varios encargos. Por un lado, tuvo a su cargo la completa transformación del decorado general del salón de actos del Palacio del Distrito de Santo Domingo³⁸⁴, acondicionándolo a la reforma integral realizada por la Oficina Técnica en todo el edificio. En la reforma, se podían observar ciertas reminiscencias renacentistas y

³⁷⁶ VICENTE, Henry. *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Exteriores, 2007.

³⁷⁷ *Solicitud de permiso de residencia de Tomás Auñón Martínez*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 26 de febrero de 1943. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 403.

³⁷⁸ RANCIER, Omar. "Arquitectos republicanos españoles en Santo Domingo" en ROSARIO FERNÁNDEZ (coord.). Op. Cit., 2010, p. 105.

³⁷⁹ P. 107.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 94.

³⁸² RANCIER. Op. Cit., 2010, p. 104.

³⁸³ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 115.

³⁸⁴ "Ayer se procedió a la inauguración de las pinturas murales del Palacio del Distrito" en *La Nación*, nº 1.465, Ciudad Trujillo, 1 de marzo de 1944, p. 10.

barrocas en determinados detalles ornamentales de la sala, que contó, además, con zócalos y puertas de madera de caoba tallada. Por otro lado, diseñó la fuente que los refugiados españoles dedicaron a la República Dominicana³⁸⁵. Aunque el primer picazo se dio en el parque Abreu del barrio de San Carlos, se edificó finalmente en la recién inaugurada plazoleta de Santa Bárbara. La fuente medía 7 metros de largo por 3.20 de ancho y 4 de altura, la coronaba un farol de hierro forjado que colgaba de un arco de ladrillos que descansaba en dos pilotes de 2.20 metros. Estaba ornamentada con el escudo de la República Española y el del Distrito de Santo Domingo, además de una placa en piedra que recogía la siguiente inscripción:

“Los refugiados españoles ofrecen esta fuente a la República Dominicana en el Primer Centenario de su gloriosa Independencia. Manantial de gratitud. Canción de loores y vítores. Año de 1944”³⁸⁶.



Fotografía de la inauguración del Monumento a la Independencia Financiera en Ciudad Trujillo, 1944. Fuente: AGN, Santo Domingo.

Sus implicaciones artísticas también estuvieron presentes en el campo escenográfico. Así pues, con motivo de las celebraciones del centenario de la República Dominicana, el Teatro Universitario, dirigido por Ruddy del Moral, representó *La Viuda de Padilla*, del autor español Francisco Martínez de la Rosa. Auñón³⁸⁷ se encargó de los decorados y del vestuario, con la colaboración del dibujante, también refugiado español, Ximpa³⁸⁸. Esta representación tuvo un seguimiento exhaustivo³⁸⁹ por parte de

³⁸⁵ “La fuente monumento que los refugiados españoles dedican a la República Dominicana” en *La Nación*, nº 1.510, Ciudad Trujillo, 16 de abril de 1944, p. 3.

³⁸⁶ CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS. Op. Cit., 2009, p. 23.

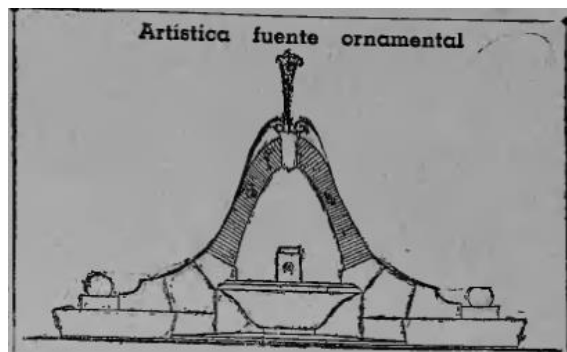
³⁸⁷ “Obra del famoso dramaturgo español va a ser llevada a la escena con extraordinario lujo. Importancia del Teatro Universitario. Dirección artística a cargo de [sic] señor Ruddy del Moral. Trajes y decorados de Auñón”, en *La Nación*, nº 1.450, Ciudad Trujillo, 16 de febrero de 1944, p. 7.

³⁸⁸ “La Viuda de Padilla se representaba hace cien años. El Teatro Universitario representará mañana esta obra en las ruinas de San Francisco” en *La Nación*, nº 1.456, Ciudad Trujillo, 22 de febrero de 1944, p. 12.

³⁸⁹ “El Teatro Universitario hizo su presentación anteanoche en las históricas ruinas de San Francisco con “La Viuda de Padilla”. La obra de Martínez de la Rosa que hace cien años representaban los Trinitarios, fue (sic) llevada a la escena con admirable propiedad y gran acierto” en *La Nación*, nº 1.459, Ciudad Trujillo, 25 de febrero de 1944, p. 6.

la prensa durante los actos de conmemoración del I Centenario de la Independencia de la República Dominicana³⁹⁰. En 1945, Auñón dejó la República Dominicana y partió hacia México³⁹¹, donde se asoció con Óscar Coll, realizando obra en la capital.

En cuanto a Joaquín Ortiz, había nacido en 1899 en Valladolid, aunque más tarde había ganado el puesto de arquitecto municipal de Llanes. Tras el exilio regresó a Asturias, muriendo en Ribadesella en 1983. Durante su estancia en la República Dominicana trabajó junto a Auñón, más joven pero también más reconocido que él. Su nombre aparecía en el listado de miembros de la Comisión Pro Centenario de la República Dominicana en 1943, a la que los artistas exiliados donaron obra para realizar una subasta y poder participar así en la conmemoración del Centenario, construyendo posteriormente una fuente diseñada por Auñón, en colaboración con el propio Ortiz³⁹², ya que como hemos apuntado, estaban asociados.



(izq.).- Fotografía de Constancio Bernaldo de Quirós (hijo) junto a la fuente donada por los refugiados españoles a la República Dominicana. Fuente: fotografía archivo Constancio Cassá. (dcha.).- Ilustración sobre la fuente monumento que diseñaron Ortiz y Auñón, reproducida en *La Nación*, 23 de febrero de 1944, AGN.

Francesc Fábregas, catalán nacido en 1901, había formado parte del GATCPAC y había expuesto junto a Sert una serie de proyectos arquitectónicos en las Galerías Dalmau en 1930. En la República Dominicana tuvo un negocio de muebles, pero fue identificado como comunista y se le invitó a abandonar el país bajo amenaza de encarcelamiento, por lo que se marchó el 26 de julio de 1941, en dirección a Cuba, junto a otros comunistas identificados.³⁹³

Por su parte, Bernardo Giner de los Ríos, nacido en 1888, fue un ilustre arquitecto en España, llegando a ser Arquitecto de Madrid en torno a 1919. También labró una importante carrera política siendo Diputado en Cortes en 1931 y 1936, así

³⁹⁰ "Esta noche será la presentación del Teatro Universitario", en *La Nación*, nº 1.457, Ciudad Trujillo, 23 de febrero de 1944, p. 11.

³⁹¹ Véase: CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio del. *Arquitectos españoles exiliados en México*, México D.F., Bonilla Artigas Editores, 2014.

³⁹² "Artística fuente ornamental" en *La Nación*, nº 1.457, Ciudad Trujillo, 23 de febrero de 1944, p. 11.

³⁹³ VEGA. Op. Cit., 1985, p. 112.

como Ministro de Comunicación y Obras Públicas en el primer gobierno republicano, y Ministro de Comunicación y Marina Mercante, con Azaña, tras las elecciones de 1936. Fue uno de los primeros refugiados en llegar a la República Dominicana, en 1939 y Trujillo no tardó en nombrarlo arquitecto municipal, tanto por su larga carrera en España como por ser familiar de Fernando de los Ríos, embajador de España en EE.UU. y a quien el dictador profesaba admiración.³⁹⁴

Desde este puesto, el arquitecto proyectó un plan urbanístico para Santo Domingo y elaboró un Anteproyecto de reforma interior y extensión de la ciudad, así como la restauración de varios edificios coloniales. Fue destituido en su cargo, como jefe de la Oficina del Plano Urbano, por su intervención en el asunto del trasatlántico *Cuba*³⁹⁵. Por otro lado, una hija suya se casó con un miembro de la familia Alfonseca, enemigos del régimen, lo que motivó que Bernardo tuviese que continuar su exilio en México, siendo éste uno de los primeros casos de intimidación por parte del gobierno trujillista frente a los exiliados españoles. En México, prosiguió con su labor como arquitecto pero trabajando en proyectos privados, aunque más importante fue su carrera política llegando a ser Secretario General de la República Española en el exilio. Vivió una temporada en París y regresó a México. Murió en 1970.³⁹⁶

Con mayor brevedad que los anteriores, encontramos en la isla la presencia de Agustín Gutiérrez Cueto y Fernando Salvador Carreras. De acuerdo con autores como González Lamela³⁹⁷, el primero llegó en 1939 pero falleció un año después. Mientras que, Salvador Carreras³⁹⁸, tan sólo estuvo de paso por Santo Domingo alrededor de 1939, pues un año antes se encontraba en Cuba trabajando en la Secretaría de la Embajada Española en La Habana, y justo después se exilió definitivamente a Venezuela, donde vivía un hermano suyo que también era arquitecto.

Así pues, para 1946, no quedaba un solo arquitecto exiliado en la República Dominicana, pues todos ellos se habían visto obligados a huir hacia otros países ante la represión dictatorial de Trujillo.

3.3.7. Otros artistas.

Hasta ahora, hemos analizado la trayectoria de los artistas que tuvieron una presencia más significativa o activa en la República Dominicana, dejando para un caso de estudio posterior la figura de José Vela Zanetti. No obstante, el recorrido de artistas expuesto debe completarse con otras figuras de la emigración española en la isla antillana, cuya presencia fue algo más reservada, pero no por ello menos importante. Si tomamos como base el estudio de M^a del Pilar González Lamela³⁹⁹, podremos observar un recuento de treinta y nueve artistas españoles exiliados en la República

³⁹⁴ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 90.

³⁹⁵ ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS. Op. Cit., 2012, p. 284.

³⁹⁶ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 90.

³⁹⁷ *Ibídem*, p. 91.

³⁹⁸ *Ibídem*, p. 92.

³⁹⁹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, pp. 83-84.

Dominicana, cantidad no muy alejada de la recordada por Llorens en sus *Memorias*⁴⁰⁰ y a la que añadiremos algunos más⁴⁰¹. En cualquier caso, de entre esta nómina hay que distinguir entre los artistas consolidados, que practicaron su actividad, de los que desarrollaron escasa obra y los que, de manera equívoca, se agregaron como tales. Finalmente, cerraremos este balance con las jóvenes personalidades que se formaron en la isla, en el seno de la ENBA, habiendo tratado ya a Antonio Prats Ventós.

Dentro de las personalidades más destacadas de esta emigración artística y que ya contaban con cierto reconocimiento, localizamos a Joan Junyer, Carlos Solaeche, José Rovira, Luis Soto y Francisco Dorado.

Joan Junyer nació en 1904, en el seno de una familia barcelonesa muy relacionada con los círculos artísticos e intelectuales de la época. Se formó en la Escuela de Francesc Galí, a la que también asistieron Joan Miró y Josep Llorens i Artigas. En 1926 se trasladó a la capital francesa, en un momento en el que el panorama artístico estaba en plena ebullición. En 1929 obtuvo un Premio del Carnegie Institute de Pittsburg⁴⁰², lo que le abriría las puertas de su posterior exilio norteamericano.

Llegó a la República Dominicana a bordo del *Flandre* el 7 de noviembre de 1939⁴⁰³, acompañado de su mujer, la pedagoga Dolors Canals, y la familia de ésta. Se instalaron en un casita de la calle Báez, y más tarde, en la esquina entre la Avenida Bolívar con Doctor Delgado.⁴⁰⁴ Junyer participó en la exposición de junio de 1940 en el Palacio Nacional, pero a comienzos de 1941 ya se encontraba en La Habana, donde el artista continuó con su pintura y realizó alguna exposición⁴⁰⁵.

A pesar del breve espacio de tiempo que pasó Junyer en suelo dominicano y, por consiguiente, dando como resultado una producción no muy amplia, tuvo tiempo de empaparse de la dominicanidad y la estética de la isla que influenció su pintura. Residiendo en Santo Domingo, pintó un tríptico sobre madera con un tema típicamente dominicano: *Anacaona*, *Boechío* y *Caonabo*.⁴⁰⁶ Mientras que en *Anacaona* y *Boechío*, mostraba indígenas con tipos atléticos, desnudos sobre la arena de la playa o en una gran llanura con una montaña al fondo, en *Caonabo*, una “atmósfera dorada, lograda por miríadas de estrellas”⁴⁰⁷ presentaba una escena de violencia, con la figura

⁴⁰⁰ Sin concretar datos exactos, Llorens afirmaba que los pintores y escultores exiliados en Santo Domingo, no bajaban de una docena. LLORENS. Op. Cit. [1975], 2006, p. 105.

⁴⁰¹ Incluiremos a Eduardo Martínez de Ubago, Juan Orcera, José María López Mezquita y Francisco Fernández Fierro, artistas que González Lamela no aborda en su listado.

⁴⁰² Las relaciones entre Junyer y el Carnegie Institute de Pittsburg han sido estudiadas por PÉREZ SEGURA, Javier. “Joan Junyer y sus exilios americanos: nuevos documentos de su intensa actividad en Santo Domingo y Estados Unidos” en CABAÑAS BRAVO, Miguel, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, HARO GARCÍA, Noemí de, MURGA CASTRO, Idoia (coords.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 69-76.

⁴⁰³ *Solicitud de permiso de residencia de Juan Junyer Pasqual*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 3 de enero de 1941. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 417.

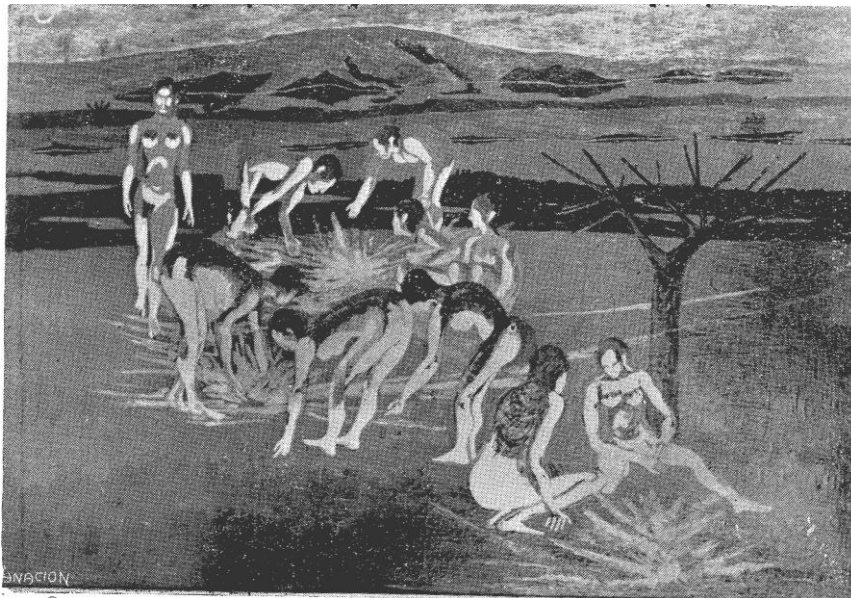
⁴⁰⁴ GUILLAMÓN, Julià. *Literaturas del exilio. Santo Domingo*, [cat. exp.], Madrid, SEACEX, 2007, p. 15.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁰⁶ LLORENS. Op. Cit. [1975], 2006, p. 108.

⁴⁰⁷ GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 46.

del primer atacante a los españoles en 1493, Caonabo, emplumada y negra, erguida sobre un caballo blanco y rodeada de armaduras y lanzas. También produjo, en la isla, una colección de dibujos sobre temas equinos y motivos tropicales además de los retratos de la Srta. de Prats Ramírez y de la Sra. Llovet.⁴⁰⁸



Junyer, *Anacaona*, 1940, óleo.

La mayoría de los cuadros que Junyer realizó en el Caribe, sólo se conocen por reproducciones en catálogos, publicaciones y prensa de la época⁴⁰⁹, pues muchas de las obras se vendieron a particulares en EE.UU. y se perdió su pista. Gran parte de esta producción caribeña, de temática tropical y en la que estaban presentes rasgos de arte popular local, como los bailes típicos de congas, se expuso en febrero de 1942 en la Whyte Gallery de Washington⁴¹⁰.

La estancia de los Junyer en Cuba tan solo duraría unos meses; gracias a la intermediación del Carnegie Institute y avalados por el propio Ernest Hemingway, pronto conseguirían sus visados para EE.UU., por lo que en el otoño de 1941 ya se encontraban instalados en Nueva York. Allí residieron por un largo período de tiempo, en el que el pintor retomó su trabajo para el campo escenográfico⁴¹¹, en el que ya se había adentrado con anterioridad a la Guerra Civil. En 1976 Joan Junyer y Dolors regresaban a España instalándose en Barcelona, ciudad que ya nunca abandonarían.

⁴⁰⁸ Ibídem, p. 47.

⁴⁰⁹ Para observar las obras dominicanas de Junyer, debemos remitirnos al catálogo: *Exposición de Bellas Artes con motivo de la II Conferencia Interamericana del Caribe*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Ateneo Dominicano, del 1 al 15 de junio de 1940, así como a los comentarios del periódico *La Nación*. Igualmente, Grijalba reproduce en su publicación algunos fragmentos del tríptico *Anacaona*, *Boechío* y *Caonabo*, GRIJALBA. Op. Cit., 1942.

⁴¹⁰ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 104.

⁴¹¹ Para una profundización en la obra escenográfica de Junyer durante su exilio en América, véase MURGA CASTRO, Idoia. "El coreógrafo de la pintura. Junyer en el exilio" en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, nº 12, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 15-48.



(izq.).- Junyer, *Buceadores de Saint Thomas*, c. 1941, Col privada, San Diego, California. (dcha.).- Junyer, *Conga*, c. 1941, dibujo.

Carlos Solaache, nacido en Baracaldo en 1911, se había formado como pintor en la Academia de Bellas Artes de Bilbao, logrando posteriormente una beca para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Durante la Guerra Civil residió en Burdeos, donde se mantuvo gracias a la pintura; tras la guerra abandonó el país con dirección a la República Dominicana, siendo uno de los primeros refugiados españoles en llegar⁴¹². Pasó muy poco tiempo allí, anclado en el academicismo del retrato que le permitía mantenerse económicamente, y fue profesor de dibujo en el Instituto Cristóbal Colón. Participó en la exposición colectiva de 1940 con motivo de la II Conferencia Internacional del Caribe, y en la del Riverside Museum el mismo año, pero poco después se exilió definitivamente en Venezuela.

Con una estancia más prolongada que Junyer y Solaache, detectamos a José Rovira Valls, que permaneció hasta mediados de la década de los cuarenta⁴¹³ en la República Dominicana. Se había formado en la Escuela de Arte de la Llotja de Barcelona y en la Academia Baixas, aprendiendo grabado, cerámica y pintura sobre vidrio con Antonio Puerta. Su labor artística en la isla antillana estuvo muy diversificada; en 1940 trabajó como restaurador en la Iglesia de los Dominicos de Santa Clara y en la Catedral Primada, además de realizar varios murales en la ciudad, entre los que se encontraban los del Club de Juventud, junto a retratos, paisajes, bodegones, desnudos y alguna obra de carácter religioso como la Virgen de Altagracia para la residencia de Peña Batlle⁴¹⁴.

En mayo de 1944 José Rovira inauguraba una exposición individual en la Galería Nacional de Bellas Artes, presentando varios paisajes nacionales y cuadros sobre flores⁴¹⁵, exhibiendo obras al óleo, al temple y al fresco de su fecunda producción⁴¹⁶.

⁴¹² GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 34

⁴¹³ SANTOS. Op. Cit., 2003bis, p. 174.

⁴¹⁴ Ibídem.

⁴¹⁵ "Las Artes. Exposición Rovira" en *La Nación*, nº 1.524, Ciudad Trujillo, 30 de abril de 1944, p. 7.

⁴¹⁶ "Hoy se inaugura la exposición de Rovira en la Galería Nacional de Bellas Artes", en *La Nación*, nº 1.525, Ciudad Trujillo, 1 de mayo de 1944, p. 11.

José Rovira había expuesto de forma individual en los últimos meses⁴¹⁷ y algunas de sus obras pertenecían ya a la colección de la Galería Nacional de Bellas Artes⁴¹⁸. Llegó a exponer incluso, fuera del circuito cultural de la capital dominicana, por lo que una muestra de sus obras pudo apreciarse entre el 22 y el 23 de enero de 1944 en el Ayuntamiento de Baní. En esta ocasión exhibía *Laguna de rincón*, *Atarazana gris*, *Caribe*, *Peces de cristal*, *Noa Noa*, *Bodegón*, *Girasol*, *Flores del Trópico* y *Chapeo*. La exposición obtuvo tal éxito que la mayor parte de sus cuadros fueron vendidos.⁴¹⁹



José Rovira, *Desnudo*, 1943, óleo sobre tela, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

Tampoco su presencia fue ajena a las exposiciones colectivas. Junto a otros artistas exiliados españoles, contribuyó con su obra a financiar la iniciativa de la Comisión de Españoles Refugiados para construir una fuente-monumento, se incluyó entre los expositores de la muestra de *Autorretratos* que marcaba el inicio de actividades en la Galería Nacional de Bellas Artes, participó en la II Bienal de Artes Plásticas y su obra estuvo presente en la primera exhibición ambulante de pintura de 1944. Sus implicaciones políticas y su ideología le condujeron a ocupar el puesto de tesorero de la Comisión de Solidaridad de los Refugiados Españoles, en Santo Domingo.

Luis Soto Caballero, había iniciado su formación en España junto a su padre, el también escultor Mateo Fernández de Soto. Remató sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Entre 1914 y 1919 entró en contacto con el escultor Julio Antonio y colaboró con los artistas Labarta, Casals, Utrillo, Galli y Sunyent, bajo la dirección de Bosch Gimpera. Antes de su exilio realizó algunas obras de importancia,

⁴¹⁷ En noviembre de 1943 había expuesto una pintura al fresco, un dibujo y veinte cuadros entre paisajes y retratos, en la Galería Nacional de Bellas Artes.

⁴¹⁸ "Las Artes. Exposición Rovira" en *La Nación*, nº 1.534, Ciudad Trujillo, 10 de mayo de 1944, p. 7.

⁴¹⁹ "El pintor José Rovira obtuvo buen éxito en su exposición de Baní" en *La Nación*, nº 1.430, Ciudad Trujillo, 27 de enero de 1944, p. 7.

como el monumento a Isaac Albéniz en el Palacio de la Música de Montjuic o el monumento a Mariano Fortuny en Reus.



Luis Soto en su taller. Fuente: *La Nación*, 20 de julio de 1944, AGN.

Llegó a principios de 1940⁴²⁰ a la República Dominicana. Uno de sus encargos oficiales más significativos que tuvo, vino de la mano de Auñón para realizar los relieves en alusión a las musas como parte del *Monumento de la Independencia Financiera* y los bustos de Trujillo y Hull. Su estrecho contacto con Auñón, le facilitó la ejecución de una escultura para la residencia *Molinari*. El 26 de febrero de 1944, se daba noticia⁴²¹ de que el escultor Luis Soto había firmado un contrato para realizar un busto de doña Julia Molina, viuda de Trujillo, madre del dictador. La obra se inauguró en Villa Elías Pina, con ocasión del Día de las Madres, en mayo de ese mismo año. A este trabajo, le siguieron otros de carácter oficial. En octubre de 1944, finalizó el encargo de un busto de Trujillo⁴²², en bronce, para ser ubicado en uno de los parques de Monte Plata. Un año después, se develó su monumento al Padre Gaspar Hernández⁴²³, ubicado en los jardines de la Plaza del Carmen de Ciudad Trujillo. La efigie del limeño maestro de los Trinitarios, de unos 3,80 metros de altura, estaba realizada en bronce sobre plintos de piedra. Tras esta última obra, no trascurrió mucho tiempo hasta que se marchó a Venezuela, donde falleció.

⁴²⁰ *Solicitud de renovación de permiso de residencia de Luis Soto Caballero*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 16 de marzo de 1944. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, pp. 436-437.

⁴²¹ "El escultor Soto hará un busto de doña Julia Molina viuda Trujillo" en *La Nación*, nº 1460, Ciudad Trujillo, 26 de febrero de 1944, p. 6.

⁴²² "Visitó Mte. Plata el escultor L. Soto" en *La Nación*, nº 1.627, Ciudad Trujillo, 11 agosto de 1944, p. 7.

⁴²³ "Le será erigido un monumento al Padre Gaspar Hernández" en *La Nación*, nº 1.605, Ciudad Trujillo, 20 de julio de 1944, p. 7.

La trayectoria artística del fundidor Francisco Dorado en Santo Domingo, hay que ligarla al escultor Luis Soto, con quien colaboró activamente en la mayor parte de sus obras. De todos modos, Dorado también trabajó con otros escultores como Ramos Blanco, Prats Ventós, Manolo Pascual, López Glass o Saúl González. Asimismo, estuvo muy vinculado a Auñón, de tal modo que colaboró con éste en el proceso de transformación de la decoración para el salón de actos del Palacio del Distrito, al vaciar en bronce las esculturas de los Padres de la Patria, Duarte, Sánchez y Mella⁴²⁴. Fue presidente de la Asociación de Exiliados Españoles en la República Dominicana entre 1940 y 1942, fecha esta en la que constituyó y dirigió la Fundación Artística Dominicana en Ciudad Trujillo, a la vez que creó la fundición para la ENBA. Entre 1962 y 1964 trabajó en varios proyectos escultóricos en Puerto Rico, adonde marchó en 1965 regresando a la República Dominicana cuatro años después.⁴²⁵

Hay que tener en cuenta que la mayor parte de artistas españoles exiliados, radicaron en República Dominicana como una primera vía de escape hacia otros lugares. Las dificultades a la hora de encontrar trabajo fuera de las colonias agrícolas, máxime si querían ejercer su profesión, y la escasez de recursos, unido a la dictadura imperante, provocaron que muchos artistas consiguiesen marcharse rápidamente, por lo que los datos de los que disponemos son escasos o pobres. Dentro de este grupo, de exiguo rendimiento de creación artística en tierras dominicanas, podemos clasificar a una serie de artistas como Francisco Vera, Ricardo Arrúe, Alejandro Solana Ferrer, Enrique Moret Astruells, José María López Mezquita o Miguel Marina.

Durante su permanencia en Ciudad Trujillo, Francisco Vera expuso en 1940 en el Ateneo Dominicano. Se trató de una muestra de cerámica decorada, la primera de este género en el país. Tal vez abandonase más tarde la isla junto a su padre, Francisco Vera y Fernández de Córdoba, el matemático refugiado que marchó primero a Colombia y después a Argentina.

Por otro lado, tenemos constancia de la participación de Solana Ferrer en la I Bial de Bellas Artes⁴²⁶ y la ejecución de algunos retratos, tras lo cual debió marcharse. Otro artista que pasó por la República Dominicana de manera muy breve, fue Ricardo Arrúe Valle, de la familia de pintores vascos Arrúe. Su llegada a la isla se situó entre fines de 1939 y principios de 1940, año éste en el que partió para Venezuela donde se instaló y fue profesor de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas.

El escultor Enrique Moret Astruells, tras su paso por los campos de refugiados de Le Becarès y Argelès-sur-Mer, y un corto periodo de tiempo en París, llegó a la República Dominicana hacia febrero de 1940⁴²⁷. Su ideología política y sus posiciones antitrujillistas le llevaron a abandonar pronto la isla con destino a Cuba, donde se

⁴²⁴ "Ayer se procedió..." Op. Cit., 1 de marzo de 1944, p. 10.

⁴²⁵ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 115.

⁴²⁶ "La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo" en *La Nación*, nº 698, Ciudad Trujillo, 19 de enero de 1942, p. 9.

⁴²⁷ *Solicitud de renovación de permiso de residencia de Enrique Moret Astruells*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 41 de abril de 1941. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 423.

estableció definitivamente⁴²⁸. Parece que durante su paso por Santo Domingo tuvo un taller escultórico en el que, elaboró varias piezas, destacando una copia de su obra *La España leal*⁴²⁹, cuyo original se había exhibido en la Exposición Internacional de París de 1937, perdiéndose durante la guerra. Un poco más tardía fue la llegada del pintor José María López Mezquita, en 1945, de quien a juzgar por la escasez de datos, estuvo muy poco tiempo en la República Dominicana, aunque realizó un retrato de Generalísimo Trujillo⁴³⁰.

Miguel Marina llegó a las costas dominicanas a bordo de un pesquero, en octubre de 1940⁴³¹. Permaneció en la isla antillana tres años y medio, en los que entró en contacto con el grupo de refugiados españoles que se encontraban allí exiliados⁴³². De su paso por la República Dominicana no quedan vestigios de su trayectoria plástica, pero tenemos noticias de la relación que siguió manteniendo con personalidades españolas que había conocido durante sus años dominicanos y que, como él, se habían trasladado a EE.UU. Así, durante el período en el que Vela Zanetti ejecutó el mural de la ONU, contó con la colaboración de Marina.

Un caso particular, fue el del escultor Juan Orcera. Su presencia en la isla no está supeditada al exilio español republicano, sino al contrato propuesto por el gobierno trujillista con destino a su participación en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre en 1955, celebrada con motivo de los veinticinco años en el poder del dictador. Sin embargo, aprovechó esta coyuntura para no regresar a España y establecerse en tierras latinoamericanas. Durante su permanencia en Santo Domingo, participó en las Bienales de Bellas Artes de 1958 y 1960⁴³³, respectivamente. Para la IX Bienal, del año 1958, presentó un mármol, *Angelita Trujillo*; una madera, *Familia* y una piedra artificial, *Dolor*. En la década de los sesenta se trasladó a Puerto Rico, no sin antes participar en la X Bienal de Artes Plásticas de la República Dominicana, en 1960⁴³⁴.

Por otro lado, debemos distinguir ciertos exiliados que, sin dedicarse plenamente, se asomaron a la escena artística, principalmente haciendo de ella una actividad secundaria o de afición, o, incluso, no tuvieron vínculos directos con el proceso de creación a pesar de que en su permiso de residencia constaba como tal. Por extraño que resulte, este tipo de información solía ser habitual en casos cuya actividad profesional no estaba plenamente identificada, y dadas las exigencias de

⁴²⁸ Recordemos que, de 1958 a 1959, permaneció exiliado en México junto a su familia, como consecuencia del golpe de estado de Batista. Su trayectoria artística en Cuba fue muy prolífera, combinando la producción de sus obras con la enseñanza. (CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Lazos y ensanches..." en CABAÑAS BRAVO y RINCÓN GARCÍA (eds.). Op. Cit., 2014).

⁴²⁹ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 116.

⁴³⁰ TOLENTINO. Op. Cit., 31 de mayo de 1989, p. 34.

⁴³¹ *Solicitud de renovación de permiso de residencia de Miguel Marina Barrero*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 15 de marzo de 1941. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 422.

⁴³² *Entrevista de Constance Marina a Miguel Marina*. Santa Bárbara, 1980. Archivo personal Miguel Marina.

⁴³³ SANTOS. Op. Cit., 2004, pp. 225-226.

⁴³⁴ *Ibidem*.

documentación identificativa del gobierno dominicano, la premura condicionaba a plasmar en la cédula la labor con la que se sentían más próximos.

Este aspecto puede contemplarse en la figura de Clemente Airó Arveros, hijo del dibujante Blas. Airó, había llegado a la República Dominicana junto a su padre, a principios del año 1940. A pesar de que González Lamela contabilizó a Airó dentro de los artistas españoles refugiados en la isla, no podemos incluirlo como tal, debido a su ausencia de actividad artística. Es más, en 1941 ya se encontraba en Colombia, por lo que es muy probable que acompañase a su padre a este país con motivo de su exposición de caricaturas del mismo año. Mientras que Blas regresó a la isla antillana, Clemente se quedó en Bogotá, realizando estudios de Filosofía y Letras, además de consolidarse como escritor⁴³⁵, periodista y crítico de arte, labor que desempeñó desde la revista *Espiral. Revista de Letras y Arte*.

Otro caso similar, fue el de Miguel Anglada Romeu. Permaneció gran parte de su vida en la isla, al contraer matrimonio con una dominicana. Había estado casado con Amparo Segarra y, durante sus años de exilio, trabajó como profesor y ocasionalmente como fotógrafo.

Por su parte, la actividad de Francisco Fernández Fierro sí conllevó implicaciones artísticas. Pertenecía a la vieja colonia española en la República Dominicana, con anterioridad a la Guerra Civil. De origen asturiano, había pasado su niñez en la isla, donde habitó hasta el final de su vida. Su profesión principal no estaba vinculada con actividades artísticas sino con el comercio⁴³⁶, aunque había trabajado algún tiempo en la Academia Nacional de Dibujo y Pintura de Celeste Woss y Gil. Presentaba una pintura de temas amables y motivos criollos con ciertos rasgos impresionistas, pero su interés radicaba en su asidua participación en las Bienales de Artes Plásticas⁴³⁷, junto al resto de españoles exiliados, además de la exposición de *Autorretratos* de 1943 y una previa, en 1940, como parte del elenco de artistas dominicanos para el Riverside Museum de Nueva York.

Otro ejemplo que se adentró en el mundo artístico sin ser, en un principio, su actividad principal, lo constituye Francisco Tortosa Albert. Recaló en la isla con sesenta años⁴³⁸ y allí comenzó a pintar de manera autodidacta, si bien en su ficha de residencia ya se describía como pintor. Pasó la última etapa de su vida en México, consagrado a la pintura y exponiendo. Su arte se aproximaba a una estética primitiva y naif que concordaba con su personalidad:

⁴³⁵ La trayectoria profesional de Clemente Airó en el exilio comprende la producción narrativa de cuentos y cinco novelas: *Yugo de niebla*, *Sombras al sol*, *La ciudad y el viento*, *El campo y el fuego* y *Todo nunca es todo*. Véase: KOOREMAN, Thomas E. "Las novelas de Clemente Airó. Evolución hacia una realidad completa" en *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, nº 1, 1975, pp. 153-163.

⁴³⁶ *Solicitud de renovación de permiso de residencia de Francisco Fernández Fierro*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 20 de enero de 1943. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 409.

⁴³⁷ "La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo" en *La Nación*, nº 696, Ciudad Trujillo, 17 de enero de 1942, p. 9.

⁴³⁸ *Solicitud de permiso de residencia de Francisco Tortosa Albert*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 20 de marzo de 1944. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 438.

“Casi anciano, tras una vida dramática, comenzó a pintar Francisco Tortosa, a quien todos los que lo trataron describen como la personificación de la bondad y la pureza del alma, cualidades que se traslucen en su obra pictórica, de una ingenua simplicidad, llena de encanto”⁴³⁹.

Centrándonos de nuevo en el listado indicado por González Lamela, encontramos algunos nombres cuyas ocupaciones no encajan exactamente con el campo artístico. Es probable que nos topemos ante casos que no están claramente documentados, pues la llegada masiva de contingentes de exiliados ocasionaba que, muchas veces, el listado de pasajeros no encajase a la perfección con los permisos expedidos por las autoridades dominicanas, dando lugar a informaciones equívocas. De todos modos, son a estos últimos a los que debemos recurrir, sobre todo, por la rigurosidad que ofrecen en sus informaciones, chequeadas cada cierto tiempo, en ese afán de Trujillo por controlar cada identidad. Si comparamos ciertos datos de González Lamela⁴⁴⁰, obtenidos de listados de pasajeros, con cada permiso de residencia, podremos confirmar que el pintor Jaime Fournier Comelas, se trataba en realidad del profesor Francisco C. Fournier Canela⁴⁴¹. Lo mismo ocurre con Manuel López Jiménez, cuya profesión era la de escultor-joyero⁴⁴², según la documentación gubernamental, y no la de pintor, estando vinculado a la Junta Española de Liberación; o Enrique Claverol –en realidad Enrique Claverol⁴⁴³–, contable de profesión que nada tenía que ver con la pintura.

Por último, debemos referirnos a los artistas españoles que llegaron a Santo Domingo siendo aún niños y alcanzaron su formación en la ENBA. Antonio Prats Ventós encabezó este grupo, seguido de Francisco Gausachs Aisa y Eduardo Martínez de Ubago. Este reducido compendio se complementó con la huella de Ramón Prats Ventós, a pesar de que llevaría a cabo sus estudios artísticos en otra isla antillana, Cuba.

Francisco Gausachs Aisa emigró a la República Dominicana, junto a su padre, en enero de 1940, en el *Cuba*. Fue uno de los alumnos más aventajados de la ENBA, lo que le permitió participar en la exposición de *Autorretratos* de 1943. A ésta le siguió su presencia en la II Bienal de Artes Plásticas, y la inclusión de su obra dentro de las Exposiciones Ambulantes de Pintura de 1944 y 1946. De su padre, pudo obtener un gran número de vivencias instructivas que le influyeron enormemente en los asuntos que trató en su pintura: paisajes tropicales y bodegones. Sin embargo, se apartó del circuito expositivo, optando por dedicarse a la enseñanza en la Facultad de Diseño y Decoración de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.

⁴³⁹ MARTÍNEZ, Carlos. *Crónica de una emigración*, México D.F., Libro Mex Editores, 1959, p. 138.

⁴⁴⁰ GONZÁLEZ LAMELA. Op. Cit., 1999, p. 119.

⁴⁴¹ *Solicitud de permiso de residencia de Francisco C. Fournier Canela*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 14 de enero de 1946. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 406.

⁴⁴² *Solicitud de permiso de residencia de Manuel López Jiménez*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 4 de marzo de 1940. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, pp. 418-421.

⁴⁴³ *Solicitud de renovación de permiso de residencia de Enrique E. Claverol Rodríguez*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 17 de marzo de 1943. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN.

Eduardo Martínez de Ubago llegó a Santo Domingo de niño, junto con sus padres, en mayo de 1940. Alumno de las primeras promociones de la ENBA, parece que durante esta etapa, en el curso de 1950, originó una serie de conflictos que impidieron la buena marcha de las labores de la institución, lo que motivó que la dirección⁴⁴⁴ restringiese su entrada solamente a las clases de anatomía, asignatura que todavía tenía pendiente. A pesar de este incidente, se mantuvo bastante activo en la escena artística dominicana. Ganó tres concursos de escenografía, organizados por el Teatro Universitario⁴⁴⁵, además de participar como muralista en la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre en 1955, junto a Vela Zanetti, Gausachs y Orcera. Concurrió a varias exposiciones nacionales, principalmente, a las Bienales de Artes Plásticas, aunque su obra también estuvo presente en la tercera edición de la Bienal Hispanoamericana de Arte⁴⁴⁶, celebrada en Barcelona en 1955.

Ramón Prats Ventós, hermano menor de Antonio Prats Ventós, había arribado a la República Dominicana, con tan solo once años, en compañía de su familia a bordo del *Cuba*, en enero de 1940⁴⁴⁷. Por el contrario que su hermano, partió junto a su madre y su padrastro Antonio Vila "Shum" a Cuba, donde alcanzó su formación como artista en la Escuela de Artes Gráficas, tras lo cual marchó hacia EE.UU., donde permaneció durante diez años, y finalmente se instaló en México.

Sin embargo, regresó a la República Dominicana en diversas ocasiones para visitar a su hermano, a la par que aprovechaba para exponer en la Galería de Arte Rosa María y en el Museo de Arte Moderno ya en la década de los 70 y 80. Con anterioridad, en 1953, a propósito de la celebración de la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, recibió el encargo de ejecutar dos murales en mosaico vidriado⁴⁴⁸, para el salón de actos del Consejo de Administración de Santo Domingo, caracterizados por figuras antropomorfas y zoomorfas. Además, en 1954 recibió el primer premio de pintura concedido por la Universidad de Santo Domingo en la Bienal de 1954⁴⁴⁹. Al igual que Marina, asistió a Vela Zanetti durante la realización de su mural para la ONU.

Ramón Prats Ventós optó por en el camino de la abstracción, con un lenguaje y unos signos propios, donde la "identidad del objeto cede a la realidad interior"⁴⁵⁰. Aun cuando llegó a mantener un vínculo con la naturaleza y con las apariencias, supo transmitirlo con su propio lenguaje, sin perder su identidad ni sus estructuras imaginarias.

⁴⁴⁴ Carta de Jaime Colson, Director General de Bellas Artes, a José Vela Zanetti, Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Ciudad Trujillo, 6 de diciembre de 1950. Fundación Vela Zanetti.

⁴⁴⁵ TOLENTINO. Op. Cit., 1989, p. 43

⁴⁴⁶ "Envían obras participarán en Bienal Hispanoamericana" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 1 de agosto de 1955, [recorte de prensa del AGN].

⁴⁴⁷ *Solicitud de permiso de residencia de Ramón Prats Ventós*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 27 de enero de 1943. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, p. 435.

⁴⁴⁸ SANTOS, Danilo de los. *Memoria de la Pintura Dominicana: lenguajes y tendencias, 1950-1960*, Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003, p. 136.

⁴⁴⁹ *Ramón Prats, briefly concerning the artist*, [cat. exp.], s/f.

⁴⁵⁰ TOLENTINO, Marianne de. *Ramón Prats* [cat. exp.], Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, s/f.

3.4. La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y la labor docente del exilio artístico español.

Dentro de la dinamización cultural promovida por Rafael Díaz Niese, y el renacimiento de las artes que vivía la República Dominicana durante la época, se encuadró la apertura de la ENBA. Si bien, la necesidad de institucionalizar el arte a través de un centro oficial, ya había sido expresada por el artista Jaime Colson con anterioridad. Colson había redactado un proyecto para el establecimiento de una Escuela Nacional de Bellas Artes, el cual había remitido al por entonces Ministro de Educación, Elías Brache. El informe de Colson se publicó en el *Listín Diario* entre 1927 y 1928⁴⁵¹, sin apenas efecto. De nuevo en 1939, Colson redefinió su propuesta para la futura creación de una Escuela Nacional de Bellas Artes, pero en este caso envió su estudio al propio Trujillo⁴⁵², a pesar de que llevaba viviendo varios años en el extranjero. Para abril de 1940, el *Listín Diario*⁴⁵³ ya hablaba de la inclusión de una Escuela de Bellas Artes dentro de la reorganización educativa trujillista, que permitiese la preparación necesaria para el desarrollo de los temperamentos artísticos del país. En estos momentos, parecía que el proyecto iría más allá de quedarse en el mero papel, pero necesitaba de tiempo para poder fraguarse de una manera óptima, pues implicaría un esfuerzo colectivo en razón de las diversas enseñanzas que en ella se impartirían. Para ello, entonces, sería necesario contar con el numeroso grupo de pintores, escultores y dibujantes profesionales que en ese momento habían llegado al país dominicano.

Con el nombramiento en 1940 de Díaz Niese como Asesor Técnico del Departamento de Bellas Artes y su posterior cargo como Director General de Bellas Artes, se pudo hacer realidad la fundación de la anhelada Escuela. Díaz Niese defendía⁴⁵⁴ la necesidad de fundar una institución que permitiese ofrecer una formación reglada de acuerdo con los métodos de la verdadera pedagogía artística, ya que hasta el momento los jóvenes que querían iniciarse en el mundo del arte tenían que acudir a escuelas privadas, donde primaba el criterio del maestro y donde no lograban una formación completa. Además, la existencia de un centro educativo perteneciente al estado, permitiría el acceso a los estudios artísticos de distintos estratos sociales, seleccionando solamente a los alumnos por su vocación artística y no por sus recursos económicos, como se venía haciendo hasta la fecha.

Díaz Niese, formado en Europa, supo aprovechar la presencia de los artistas españoles refugiados en la isla, que supusieron el vehículo ideal de transmisión de conocimientos y contacto con las vanguardias del viejo continente. La fundación de la ENBA vino a completar la cadena de los grandes hechos culturales que se dieron durante la Era Trujillo.

⁴⁵¹ SANTOS. Op. Cit., 2004, p. 24

⁴⁵² Ibídem, p. 28

⁴⁵³ "Editorial. Por la futura Escuela de Bellas Artes" en *Listín Diario*, nº 16.575, Ciudad Trujillo, 26 de abril de 1940, p.2.

⁴⁵⁴ DÍAZ NIESE. Op. Cit. [1945], 1997, p. 110.

El 19 de agosto de 1942 se inauguró la ENBA, cuya primera sede se ubicó en la calle Arzobispo Nouel, 43⁴⁵⁵, aunque con el paso del tiempo la entidad se trasladaría a otras instalaciones⁴⁵⁶. Manolo Pascual fue el primer director de la ENBA, abalado por su talento artístico y su consolidada trayectoria como escultor. Estuvo al frente de la ENBA hasta 1950, fecha en la que fue destituido, al ser acusado de comunista, siendo relevado en el cargo por el pintor José Vela Zanetti. La dramática experiencia de su cese lo alertó sobre el peligro que corría, por lo que en 1951 decidió trasladarse a Nueva York, para impartir clases en el Departamento de Arte de la New School for Social Research.

En cualquier caso, las aportaciones de Manolo Pascual a la ENBA fueron de gran importancia. En palabras de Jeannette Miller:

"En la Escuela Nacional de Bellas Artes, Pascual realizó una importantísima labor siguiendo un programa de estudios completísimo, implantando disciplina y descubriendo y estimulando el talento de los jóvenes estudiantes. Los escultores dominicanos que se formaron con él confiesan el estímulo y la orientación recibidos de Manolo Pascual, quien, por otro lado, no imponía sus preferencias estilísticas a los alumnos, sino que descubría en ellos sus particularidades expresivas y los alentaba a desarrollarlas"⁴⁵⁷.

La prensa especializada y, sobre todo, las publicaciones vinculadas con el exilio español en Latinoamérica, se hicieron eco del nuevo cargo del escultor. Tal es así que, el periódico español quincenal *Por la República*⁴⁵⁸, de índole comunista-negrinista, dirigido por el exiliado Justo Tur Puget, ensalzó a Pascual como uno de los grandes valores artísticos de la emigración española, que mantenía contacto continuo con otros artistas españoles exiliados. Por su solidez artística, esta designación supuso un gran acierto por parte del gobierno dominicano, ya que en el escultor español recayó la responsabilidad de preparar a las nuevas generaciones de la isla. No sólo en la discreción de los medios del exilio republicano español, sino también en los periódicos dominicanos afines a la dictadura de Trujillo, circularon las felicitaciones. Los mensajes al recién nombrado director, también vinieron de la comunidad internacional, especialmente EE.UU.

"En nombre de la Galería Nacional de Arte, de Washington, le envío mis congratulaciones y parabienes al abrirse la Escuela Nacional de Bellas Artes en Ciudad Trujillo.

El establecimiento de esta Institución por el Gobierno Dominicano constituye un acontecimiento importante en el mundo de las Artes, y tiene lugar, afortunadamente,

⁴⁵⁵ "Se efectuó la sexta inauguración del Generalísimo Trujillo: la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *La Nación*, nº 910, Ciudad Trujillo, 20 de agosto de 1942, p. 3.

⁴⁵⁶ A los pocos meses de su inauguración, la ENBA se trasladó a la c/ Mercedes. Con el trascurso del tiempo, contó con diferentes ubicaciones, la c/ Las Damas, el Palacio de Bellas Artes, el Palacio de Borgella y, desde 1989, se encuentra localizada en la c/ Conde recibiendo la denominación de Escuela Nacional de Artes Visuales (ENAV). Véase: HACHÉ. Op. Cit., 1999, pp. 1-2.

⁴⁵⁷ MILLER, Jeannette (comisaria). *Arte dominicano, artistas españoles y modernidad, 1920-1961*, [cat.exp.]. Santo Domingo, Centro Cultural Hispánico, 1996, p. 23.

⁴⁵⁸ "Manolo Pascual, Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *Por la República*, Ciudad Trujillo, primera quincena de agosto de 1942, s/p.

cuando la inspiración y el estímulo del gran Arte son más que nunca necesarios en los difíciles días que estamos pasando.

Nosotros, en la Galería Nacional, veremos, más tarde, el modo de cooperar con usted en los fines artísticos de nuestras dos instituciones”.

David E. Finley, Director de la Galería Nacional de Arte de Washington⁴⁵⁹

“Le felicito calurosamente por las ceremonias inaugurales de su Escuela de Bellas Artes y le deseo un éxito duradero y progresivo”.

Rene Dharnoncourt, Director de la División de Arte C.I.A.A.⁴⁶⁰

“Tenga la bondad de recibir mi calurosa felicitación extensiva a la Escuela Nacional de Bellas Artes con motivo de sus ceremonias de inauguración ante la tremenda situación mundial de estos días.

La apertura de una Escuela de Bellas Artes es un gesto de valentía y una demostración de fe en las instituciones cuyos valores son genuinos y duraderos. Reciban mis congratulaciones más entusiastas”.

Nelson A. Rockefeller⁴⁶¹

En un primer momento, el núcleo de profesores de la ENBA estuvo constituido por los españoles Manolo Pascual y José Gausachs, el alemán refugiado George Hausdorf, el austriaco Ernest Lothar, también exiliado, además de artistas nacionales como Celeste Woss y Gil. La designación de estos artistas como profesores, vino determinada por la experiencia que gran parte de ellos poseían como docentes, a lo que había que sumar sus amplios currículos artísticos⁴⁶². José Gausachs había sido profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona; Hausdorf había estado al frente de su propia Academia de Dibujo y Pintura en Berlín, al igual que había hecho Celeste Woss y Gil en Santo Domingo. Todo ello dejaba patente su sobrada solvencia para hacerse cargo de la formación artística dominicana.

Con Manolo Pascual al frente de la ENBA y Gausachs como subdirector, se subrayaba la importancia del cargo parejo a la condición de artista. Esta nueva jerarquía vino a significar la importancia extrema de una autoridad puramente artística de gran prestigio.

Durante esta primera época, José Vela Zanetti no se integró como parte del claustro de profesores de la escuela, pues, al fin y al cabo, todavía era un pintor en formación a su llegada a la isla⁴⁶³, en la cual perfeccionaría su técnica e iniciaría su

⁴⁵⁹ “La opinión extranjera y la inauguración de la Escuela de Bellas Artes. Mensajes con tal motivo dirigidos desde Washington” en *La Nación*, nº 912, Ciudad Trujillo, 22 de agosto de 1942, p. 3.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

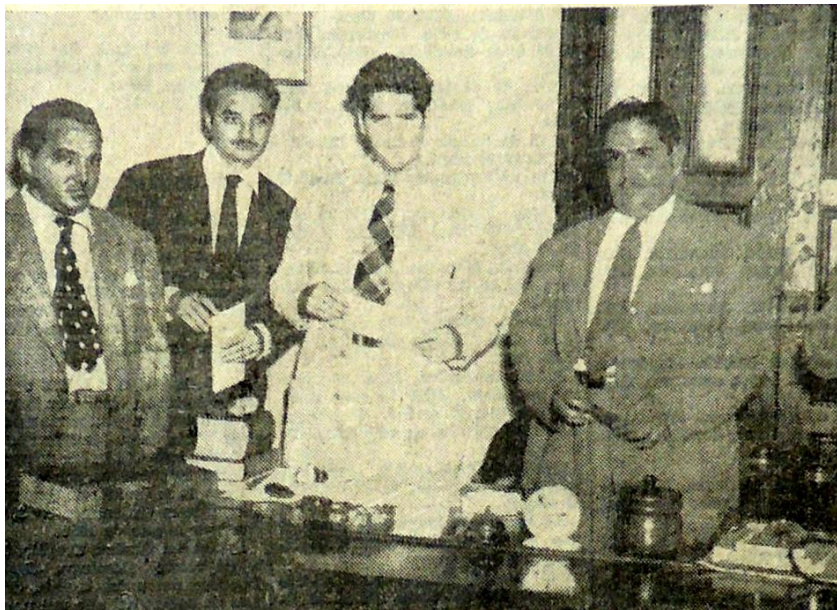
⁴⁶¹ “Mensaje dirigido por el Coordinador de Relaciones Interamericanas, Mr. Nelson A. Rockefeller, al Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con motivo de la inauguración de este centro artístico” en *La Nación*, nº 912, Ciudad Trujillo, 22 de agosto de 1942, p. 3.

⁴⁶² *Op. Cit.*, 20 de agosto de 1942, p. 9.

⁴⁶³ María Ugarte comentaba en una entrevista que, al principio la pintura de Vela Zanetti no gustaba entre sus colegas por carecer de técnica y ser poco resuelta. CAÑETE. *Op. Cit.*, enero-marzo 2009, p. 191.

trayectoria como muralista, adhiriéndose ya al centro como docente en 1945⁴⁶⁴ y transmitiendo la técnica de caseína sobre el muro.

Dos años después, en 1948, Yoryi Morel, en sustitución de George Hausdorf que se había trasladado a EE. UU., entró a formar parte del elenco de docentes en la Escuela. A finales de agosto de 1950⁴⁶⁵, se designó a José Vela Zanetti director de la ENBA y a Yoryi Morel subdirector de la misma, en reemplazo de José Gausachs. Ese mismo año, Antonio Prats Ventós fue contratado como profesor de la institución, cubriendo la vacante que había dejado Vela Zanetti. En 1949 entró como docente el húngaro Joseph Fulop hasta 1958.



Toma de posesión de nuevos cargos de la ENBA en la Dirección General de Bellas Artes. De izq. a dcha. Yoryi Morel, subdirector; Antonio Prats Ventós, profesor; José Vela Zanetti, director, y Miguel Ángel Jiménez, Subsecretario de Estado de Educación y Bellas Artes. Fuente: *La Nación*, 2 de septiembre de 1950, AGN.

A tenor de lo publicado en *La Nación*, sobre la fecunda labor educativa de la ENBA, el plantel de profesores en el curso escolar 1949-1950⁴⁶⁶, era el siguiente:

- Manolo Pascual, Director-Profesor de Escultura
- José Gausachs, Subdirector-Profesor de Pintura del Natural
- Celeste Woss y Gil, Profesora de Dibujo del Antiguo
- Yoryi Morel, Profesor de Artes Aplicadas
- Gilberto Hernández Ortega, Profesor de bodegones, retrato y ropajes
- José Vela Zanetti, Profesor de Dibujo

⁴⁶⁴ “Nuevo profesor de la Escuela de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 5 de octubre de 1945, [recorte de prensa del AGN].

⁴⁶⁵ “Vela Zanetti Director de la Escuela de B.A.” en *El Caribe*, nº 860, Ciudad Trujillo, 31 de agosto de 1950, p. 11.

⁴⁶⁶ “Escuela Nacional de Bellas Artes. Profesores” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 16 de mayo de 1950, p. 45, [recorte de prensa del AGN].

- Joseph Fulop, Profesor de Paisaje
- Luis Martínez Richiez, Profesor de Vaciado
- Dr. Óscar Robles Toledano, Profesor de Teoría e Historia del Arte
- Dr. Maireni Cabral, Profesor de Anatomía Artística
- Ing. José Amable Frometa, Profesor de Perspectiva

La presencia de Prats Ventós como docente de la ENBA a partir de 1950, fue destacable. Había llegado a la República Dominicana con tan sólo quince años y se había adentrado en el mundo del arte en la propia isla antillana, siendo uno de los alumnos sobresalientes de la primera promoción que dio la ENBA. Su desenvolvimiento en la escultura, le permitió hacerse cargo de esta asignatura con la partida del centro de Manolo Pascual, de quién había sido discípulo.

Al tomar posesión como nuevo director de la ENBA, Vela Zanetti expresó que la pedagogía del centro estaba estrechamente ligada al movimiento artístico hispano que, además, se había visto conjugado con la presencia de creadores foráneos que continuarían con la tradición del arte plástico europeo en la isla, pero conscientes también de la raíz dominicana, lo que conduciría a enriquecedoras conquistas artísticas. Asimismo, afirmaba que:

“Continuaré laborando en el nuevo cargo que asumo en esa obra auténtica de cultura artística. La Escuela Nacional de Bellas Artes no será un medio sino un fin. No importa la nacionalidad si se está en camino de conquistar la patria dominicana que dio todo su apoyo a los desplazados europeos, en el instante crítico para continuar luchando y mereciendo la vida”⁴⁶⁷.

Con ello, respondía a la petición, formulada por el Subsecretario de Estado de Educación y Bellas Artes en el mismo acto, que sostenía la necesidad de caminos innovadores en el arte, pero sin olvidar los valores dominicanos representados en los paisajes, la historia y las costumbres, para dar lugar a experiencias plásticas renovadoras pero con necesaria formación y madurez espiritual⁴⁶⁸.

En 1951, se produjeron nuevos nombramientos de profesores en la ENBA⁴⁶⁹. Yoryi Morel se hizo cargo de la dirección del centro de manera interina, debido a la concesión de una beca de la Fundación Guggenheim a Vela Zanetti por el período 1951-1952. Simultáneamente, se nombró a José Gausachs como subdirector de la escuela, y se incorporó a Gilberto Hernández Ortega como profesor, Eligio Pichardo como profesor auxiliar y Elsa Di Vanna, como conservadora de la Galería Nacional de Bellas Artes. Las actividades que hasta la fecha se venían celebrando en el centro de enseñanza, se completaron con exposiciones permanentes del alumnado, conferencias mensuales sobre oportunidades artísticas a nivel internacional y charlas de arte semanales.

⁴⁶⁷ “Vela Zanetti, Yoryi Morel y Prats Ventós asumen nuevas funciones” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 2 de septiembre de 1950, [recorte de prensa del AGN].

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ “Yoryi Morel asume la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 4 de septiembre de 1951, [recorte de prensa del AGN].

Recién inaugurada la ENBA, las primeras inscripciones para poder ingresar como alumnos ascendieron a 120, por lo que en vista del éxito de concurrencia, las autoridades prometieron ampliar el profesorado y ubicarlo en un edificio más grande y adecuado, a medida que la institución se fuese consolidando⁴⁷⁰. Entre las condiciones de acceso que se requerían, se establecía una edad mínima de 16 años (en cursos posteriores se reduciría a 14 años), no se exigía poseer grandes conocimientos artísticos, tan sólo poder apreciar cierta vocación y dotes para las artes, que se pondrían de manifiesto a través de la realización de un examen de admisión, el cual constaba de 3 pruebas⁴⁷¹:

- Examen de cultura general.
- Realización de un croquis, al lápiz, de un objeto inanimado en una hora.
- Ejecución de un dibujo, al carboncillo, de una estatua, trabajando una hora diaria durante 5 jornadas.

El jurado de la prueba estaba integrado por el director y el cuerpo de profesores y presidido por el asesor técnico del Departamento de Bellas Artes, de la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes.

Como resultado de estos primeros exámenes de acceso, los 275 trabajos de dibujo a lápiz y al carboncillo que presentaron los aspirantes a alumnos de la ENBA, fueron expuestos en sus instalaciones durante el mes de septiembre de 1942, pudiendo observarse en ellos atisbos de capacidad técnica que serían pulidos durante el curso escolar y marcarían el futuro devenir artístico. De hecho, la prensa coetánea se hizo eco del interés de la muestra⁴⁷², cuyas obras, a pesar de las imperfecciones en la forma, mostraban seguridad en la ejecución, entusiasmo y buena disposición para las artes.

A partir de entonces, la ENBA organizó con frecuencia exposiciones de las obras del alumnado, siendo las más conocidas las “Exposiciones de fin de curso”, fruto de los trabajos que se iban desarrollando a lo largo del mismo, y que mejoraban año tras año. Así, durante el calendario escolar de 1942-1943, se expusieron del orden de 2.500 obras entre óleos, acuarelas, dibujos, carteles, croquis y proyectos. Para 1943-1944 se registraron 3.122 muestras del mismo género que las anteriores y, durante el año escolar 1944-1945, fueron exhibidas 3.100 obras que se completaron con un número abundante de esculturas y estudios de desnudos⁴⁷³. En la sexta edición de la exposición de fin de curso, celebrada en julio de 1948⁴⁷⁴, se presentaron cerca de 2.000 obras entre óleos, esculturas, grabados, acuarelas, dibujos, carteles, croquis, proyectos y otros trabajos. Asimismo, dentro de la ENBA, se organizaron concursos de

⁴⁷⁰ “Sucesos de las últimas 24 horas”, en *La Nación*, nº 934, Ciudad Trujillo, 13 de septiembre de 1942, p. 5.

⁴⁷¹ “Está abierto el concurso de admisión a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Bases” en *La Opinión*, Ciudad Trujillo R.D., 19 de agosto de 1942, [recorte de prensa del AGN].

⁴⁷² “La Escuela Nacional de Bellas Artes comenzará mañana lunes sus labores regulares. Después de clausurar la magnífica exposición de los trabajos que realizaron los futuros alumnos” en *La Nación*, nº 948, Ciudad Trujillo, 27 de septiembre de 1942, p. 7.

⁴⁷³ DÍAZ NIESE. Op. Cit. [1945], 1997, pp. 273-274.

⁴⁷⁴ “Inaugurada ayer la Sexta Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº. 3.051, Ciudad Trujillo, 10 julio de 1948, p 14.

carteles, medallas, orlas, diplomas... para servir a distintos fines y solicitudes. Con el paso del tiempo, el éxito de las exposiciones de final de curso se completó con otras muestras durante todo el año escolar, para poner en contacto al público con los estudiantes con mayor frecuencia; así, en 1951, surgía la exposición de febrero.

Ya la primera exposición tuvo repercusión en la prensa, y Eugenio Fernández Granell alabó las aptitudes de los estudiantes más avanzados, así como la buena marcha de la Escuela⁴⁷⁵. Dos años más tarde, coincidiendo de nuevo con la muestra de final de curso, señalaba que los estudiantes habían evolucionado positivamente y sus obras se distinguían con claridad, aunque avisaba de la necesidad de romper con las normas académicas y dejar salir al talento para que estos estudiantes llegasen a ser verdaderamente artistas⁴⁷⁶.

Esta prolífica actividad, generó que, en 1945, se estableciese el Gran Premio Anual Presidente Trujillo, mediante el cual se convocaba a los estudiantes de la ENBA para que ejecutasen en jornadas de tres horas, durante diez días, obras pictóricas y escultóricas. Un jurado calificador, integrado por el Director General de Bellas Artes, los profesores Manolo Pascual, George Hausdorf, Ernest Lothar y el crítico de arte Pedro René Contín Aybar, se encargaron de designar a los premiados en la primera edición.



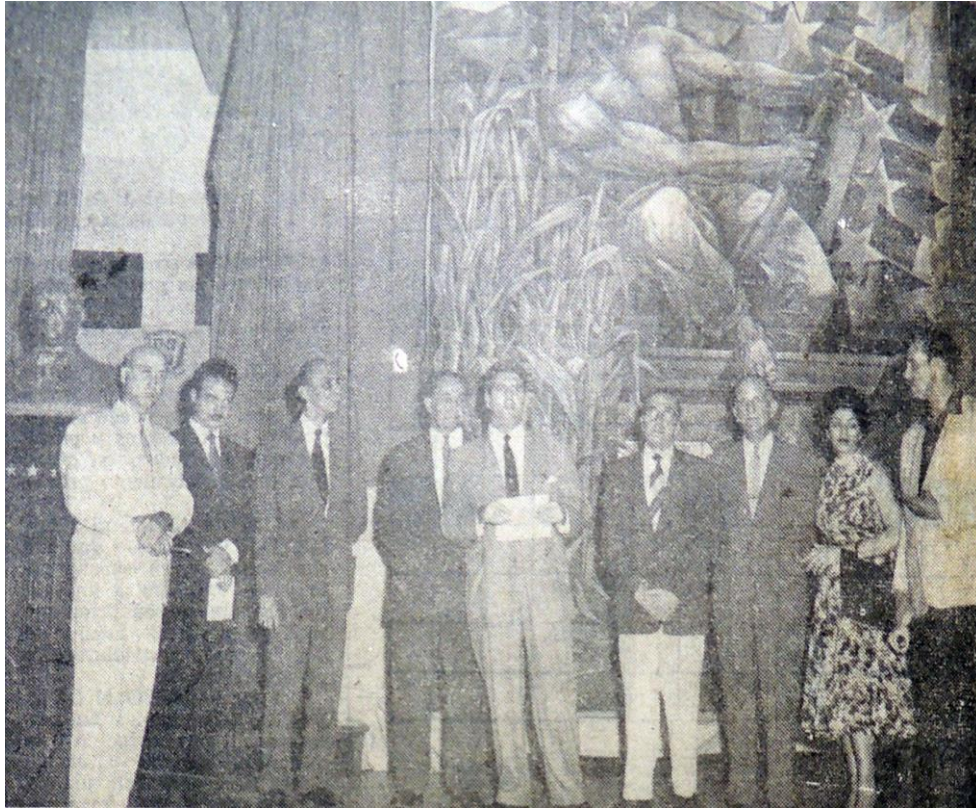
Fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fuente: *La Nación*, 13 de julio de 1945, AGN.

Al mismo tiempo, los docentes de la ENBA concurrían a algunas exposiciones conmemorativas dejando constancia de la importancia de la institución. Así pues, con motivo del XXI aniversario de la Era Trujillo, y en el marco de sus pertinentes

⁴⁷⁵ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. "La Exposición de dibujo y pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 14 de julio de 1943, p. 3, [recorte de prensa del AGN].

⁴⁷⁶ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. "Futuros artistas" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 24 de julio de 1945, [recorte de prensa del AGN].

celebraciones, los profesores de la ENBA organizaron una exposición⁴⁷⁷, bajo los auspicios de la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes. Se presentaron obras de Vela Zanetti (director de la ENBA), Yoryi Morel (subdirector), José Gausachs, Celeste Woss y Gil, Joseph Fulop, Gilberto Hernández Ortega, Prats Ventós y Luis Martínez Richiez.



Vela Zanetti junto al resto de profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con motivo de la inauguración de la exposición dedicada al Generalísimo. Fuente: *La Nación*, 20 de mayo de 1955, AGN.

Una muestra de similares características, pero esta vez consagrada a homenajear los cinco lustros en el poder de Trujillo, se celebró en mayo de 1955. En ella, participaron los profesores que por entonces componían el claustro de la ENBA: José Vela Zanetti, Prats Ventós, Joseph Fulop, Gausachs, Gilberto Hernández Ortega, Celeste Woss y Gil, Hipólito de la Cruz y Clara Ledesma. A través de esta exhibición quedaba patente el agradecimiento de los artistas por la apertura de la Escuela y la labor de mecenas de la cultura, que había llevado a cabo el dictador durante los primeros años de la década de los 40. Esta muestra resultaba un tanto paradójica, teniendo en cuenta el carácter democrático que definía al profesorado de la ENBA. Pero tal vez, la justificación de tal actividad, se encuentre en el llamamiento de estos artistas al dictador cuando solicitaban⁴⁷⁸ un mayor reconocimiento económico en los

⁴⁷⁷ "Profesores de la Escuela de Bellas Artes inaugurarán una muestra artística en la Galería Nacional el próximo martes 15" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 12 de mayo de 1951, [recorte de prensa del AGN].

⁴⁷⁸ Vela Zanetti, como director de la ENBA, escribió un artículo en que loaba todas las iniciativas culturales que se habían hecho realidad durante la Era Trujillo. Pero al mismo tiempo, solicita al dictador un mayor reconocimiento social de los artistas por medio del mercado. VELA ZANETTI, José. "El

certámenes oficiales, el fomento del mercado del arte en la isla y las colecciones particulares que pudiesen dar salida a las creaciones de la ENBA y de los artistas locales.

El plan de enseñanza de la ENBA se basaba en una formación técnica y estética orientada hacia el desarrollo de la personalidad artística individualizada⁴⁷⁹. No se trataba de imponer preferencias estilísticas a los alumnos, sino que ellos mismos pudiesen descubrir sus propias particularidades expresivas mediante la orientación recibida. Este precepto fue puesto en marcha por Manolo Pascual⁴⁸⁰, sirviendo de estímulo a sus discípulos más destacados: Gaspar Mario Cruz, Domingo Liz, Antonio Toribio, Luis Martínez Richiez “Luichy” y Antonio Prats Ventós.

Durante el primer año de vida de la ENBA, Manolo Pascual insistió en la importancia del aprendizaje del dibujo, por ser la base técnica necesaria a partir de la cual cada alumno construiría su propio lenguaje. El escultor, había explicado en una entrevista⁴⁸¹ que los estudios se componían de tres cursos, al cabo de los cuales y una vez aprobadas todas las materias, se obtenía el Diploma de Profesor de Dibujo. Por lo que, en caso de no dedicarse al cultivo del arte, los alumnos que dominasen el dibujo podrían impartir clases en las Escuelas Normales. En el programa correspondiente al segundo año, las clases de pintura, composición y ropaje eran impartidas por Celeste Woss y Gil, mientras que Gausachs se dedicaba a la enseñanza del paisaje. En el taller de artes gráficas, dirigido por Hausdorf, los alumnos pudieron poner en práctica diferentes técnicas y tendencias para dar lugar a obras con su propio sello personal, que además se ponían al servicio de ámbitos como el publicitario.

Igualmente, José Gausachs se convirtió en uno de los grandes maestros del arte dominicano. Supo difundir el arte a todos los niveles y transmitir a sus alumnos el valor de la producción nacional, despojándolo de la exclusividad clasista. Ejerció una marcada influencia entre sus alumnos, resaltando Gilberto Hernández Ortega, Clara Ledesma, Fernando Peña Defilló y Ada Balcácer⁴⁸².

El programa educativo fue ampliándose poco a poco de acuerdo con las demandas que se iban produciendo. Es por ello que se implantaron necesarias asignaturas como Anatomía Artística, Perspectiva, Teoría e Historia de las Bellas Artes, junto con un sistema de evaluación oral implantado en los años 50.

De este modo el programa docente de la ENBA vivió una reestructuración en 1944, al introducirse por vez primera el estudio del dibujo y del modelado del cuerpo con modelos vivos como método de enseñanza, con objeto de que los alumnos pudiesen alcanzar el máximo perfeccionamiento técnico. Con el mismo sentido, para el estudio del paisaje, se organizaron sesiones de pintura al aire libre. Dos años más

Homenaje de los profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 22 de mayo de 1955, p. 10, [recorte de prensa del AGN].

⁴⁷⁹ SANTOS. Op. Cit., 2004, p. 212.

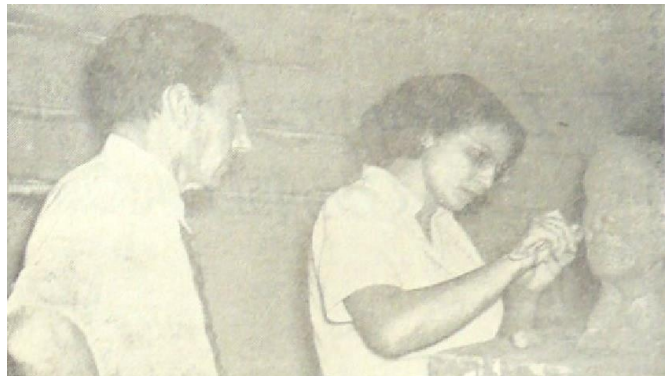
⁴⁸⁰ MILLER, Jeannette y UGARTE, María. *Arte dominicano, 1844-2000. Pintura, dibujo, gráfica y mural*, Santo Domingo, Codetel, 2001, p. 121.

⁴⁸¹ LEBRÓN SAVIÑÓN. Art. Cit., 1948, p. 10.

⁴⁸² MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2001, p. 131.

tarde, se incluyó el Curso de Anatomía y de Grabado, para cuya preparación técnica se emplearon cadáveres proporcionados por Instituto Anatómico de la Universidad de Santo Domingo. Para 1946 las materias que regían el plan de estudios eran las siguientes: Modelado Antiguo, Dibujo del Antiguo, Color y Composición, Pintura del Natural, Paisaje, Perspectiva, Artes Aplicadas, Anatomía Artística y Teoría e Historia de las Bellas Artes⁴⁸³. Cada una de estas disciplinas estaba subdividida de tal forma que se pudiesen abarcar todos sus métodos⁴⁸⁴. Así, Dibujo del Antiguo contaba con elementos del antiguo, dibujo de estatuas, de objetos al natural y máscaras. La Pintura y los elementos de la Perspectiva, estaban fundamentados por elementos decorativos, ornamentación, dibujo aplicado a murales y naturaleza muerta. Para el Dibujo aplicado se pusieron en marcha métodos como trabajos caligráficos, litográficos, proyectos y composiciones. En el caso de Modelo Antiguo se aplicaron técnicas como el modelado natural no vivo, estatuas griegas, modelado en barro, ornamental y medallas. La Teoría e Historia del Arte se extendían hasta el estudio de la Edad Media y nociones de Bellas Artes y Estética.

En el segundo curso, se impartía Dibujo del Natural con sus consiguientes divisiones: croquis y dibujos de modelos vivos. En Dibujo Aplicado se desarrollaba de nuevo el mismo temario que en el itinerario didáctico del año anterior, pero ampliado a carteles, anuncios y decoraciones. Pintura del Natural constaba de naturaleza muerta, retrato y modelos vivos e inertes. Modelado del Natural también contaba con modelos vivos, junto a modelado en barro, terracota, bajorrelieve, talla directa en piedra, madera, repujado y cincelado de metales. En Colorido y Composición se estudiaban, además, ropajes y paisaje. En Grabado se revisaban las técnicas usuales, además del aguafuerte y el grabado en madera. Por último, Teoría e Historia del Arte se completaba con un estudio del arte desde el Renacimiento hasta la actualidad.



Sesión de pintura del natural en la ENBA (izq.) y clase de escultura en la ENBA (dcha.). Fotografías reproducidas en *La Nación*, 16 de mayo de 1950, AGN.

Por otro lado, el regreso en 1950 a Santo Domingo de Jaime Colson y su puesto como nuevo Director General de Bellas Artes, fue determinante para el desarrollo de la

⁴⁸³ Los excelentes resultados de los alumnos, junto con las asignaturas que configuraron el *pensum* de la ENBA, fueron recalcados por la publicación: "Escuela Nacional de Bellas Artes" en *The English News Letter*, nº 7, Ciudad Trujillo, English Section of the Secretariat of Education and Fine Arts, julio 1946, portada.

⁴⁸⁴ "Renacimiento cultural y artístico en la Era Trujillo. La Escuela Nacional de Bellas Artes" en *La Nación*, nº 1.560, Ciudad Trujillo, 5 de junio de 1944, p. 4.

ENBA. Ese mismo año, impartió un cursillo de "Estética del Color"⁴⁸⁵ en el centro, que resultó ser de gran éxito y venía a complementar el programa habitual de estudios.

The English News Letter

PUBLISHED BY THE ENGLISH SECTION OF THE SECRETARIAT
OF EDUCATION AND FINE ARTS

Vol. III Nº 7 CIUDAD TRUJILLO, DOMINICAN REPUBLIC JULY, 1946



This interesting photo shows a group of students of the Escuela Nacional de Bellas Artes receiving a class outdoors.

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES

This school was founded in August 19, 1942. It is sponsored by the government and is directed by a competent staff of well-known artists.

The subjects taught in this school are the following:

1. Copy and Antique Modelling.
2. Copy and Antique Drawing.
3. Coloring and Composition.
4. Copy Painting.
5. Industrial Arts.
6. Perspective.
7. Landscape.
8. Artistic Anatomy.
9. Theory and History of Fine Arts.

According to the regulations of this institution, the students interested in attending should be at least fourteen years of age, and should pass an entrance examination which includes the following:

- (a) Test on general culture.
- (b) Make a sketch with pencil of an inanimate object, taking not more than an hour to do so.
- (c) Make a drawing with carbon crayon or with pencil during a period of five hours, working an hour each day.

To give an exact idea of the rigorous selective procedure followed by this school in classifying their students, it should be observed that of the one hundred and fifty students registered in the school at the opening of the classes, sixty-seven now attend. Naturally, among this number can be found the students who, according to the staff's judgement, can give the best results in the execution of meritable work.

The first graduation exercise of this school took place in the year 1945, and seven students were graduated. This year six received their diplomas.

There is no doubt that the inauguration of this school recorded a remarkable event of transcendental beauty in the history of our art. Many literary and artistic institutions of different countries congratulated us on this occasion.

Portada *The English News Letter*. Fotografías reproducidas en *La Nación*, 16 de mayo de 1950, AGN

⁴⁸⁵ "Cursillo sobre Estética del Color iniciado en la Escuela de Bellas Artes" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 7 de octubre de 1950, [recorte de prensa del AGN].

La aportación de los primeros maestros de la ENBA, dio como resultado la formación de primeras generaciones de destacados artistas nacionales. La primera promoción estuvo compuesta por estudiantes aventajados, muchos de los cuales ya habían asistido a las academias de Abelardo Rodríguez Urdaneta y Celeste Woss y Gil, existentes antes de la creación de la ENBA. Entre estos primeros graduados⁴⁸⁶ encontramos a Gilberto Hernández-Ortega, Antonio Prats Ventós, Pura Barón, Aída Roque, Luz María Castillo y Gilberto Fernández Díez. La segunda promoción contó con Clara Ledesma, Luis Martínez Richiez “Luichy”, Nidia Serra, Marianela Jiménez, Mariano Eckert, Noemí Mella, Radhamés Mejía, Joaquín Priego, Elsa Gruning y Gloria Montilla, entre otros.

A estos grupos de graduados, se sumaron artistas de generaciones posteriores⁴⁸⁷ como Eligio Pichardo, Paul Giudicelli, Domingo Liz, Feliz Disla Guillén, Juan Plutarco Andújar, Guillermo Pérez, Dionisio Pichardo, Gaspar Mario Cruz, Antonio Toribio, Leopoldo Pérez, José Rincón Mora, Cándido Bidó, Damaris Defilló, Dionisio Hilario, Ada Balcácer, Aquiles Azar, Soucy de Pellerano, Angel Haché, Ramón Oviedo, José Cestero, Thimo Pimentel, José Rotellini, León Bosch y Elsa Núñez, entre otros muchos, quienes han evolucionado a expresiones propias.

Desde su creación, la ENBA vino a rendir una labor notable para las nuevas orientaciones estéticas del arte dominicano contemporáneo. Lejos de instituirse al modo de las viejas academias de arte, con preceptos anticuados, supuso una renovación en la plástica del país y la introducción del conocimiento de los movimientos de vanguardia europeos. La entidad vino a responder a las necesidades existentes de establecer nuevos métodos pedagógicos, conjugados con la disciplina artística y el aprendizaje de técnicas, a fin de facilitar una adecuada preparación para los creadores que conformarían la modernidad plástica del país. La formación que proporcionó la ENBA pudo poner de manifiesto las condiciones vocacionales de los alumnos. Este hecho pudo ser posible gracias a la calidad del profesorado, abanderado por destacadas figuras del exilio español, que proporcionaron a los jóvenes del país sus conocimientos y capacidades, influyendo en sus trayectorias artísticas. El artista José Cestero, graduado de la ENBA en 1954, afirmaba:

“Las pautas y guías que nos dieron los profesores españoles de la ENBA sobre arte europeo, sobre historia del arte europeo, influyeron en nuestro arte”⁴⁸⁸.

Los fructíferos resultados quedaron comprobados en las exposiciones de fin de curso, dónde los alumnos demostraron su aprendizaje y su ardua labor a través de sus obras. Dichas muestras produjeron gran impacto y revelaron tal calidad artística, que parte del alumnado fue seleccionado para concurrir en certámenes oficiales, como el caso de las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas.

⁴⁸⁶ MILLER, Jeannette. *La mujer en el arte dominicano (1844-2000)*, Santo Domingo, Progreso, 2005, p. 112.

⁴⁸⁷ SANTOS. Op. Cit., 2003. p.121.

⁴⁸⁸ *Entrevista de Silvia Pérez a José Cestero*. Santo Domingo, 22 de agosto de 2014.

3.5. Las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas en la República Dominicana.

Las Bienales en la República Dominicana constituyeron los más grandes encuentros generacionales de las artes plásticas del país. Era el medio más idóneo para la difusión y promoción de las obras de los artistas, además de suponer un punto de encuentro de las últimas tendencias en el mundo del arte.

3.5.1. Antecedentes.

Sin lugar a dudas, el antecedente que motivó el establecimiento de las Exposiciones Bienales en la República Dominicana, se encuentra en la Exposición de Bellas Artes que se celebró en junio de 1940 con motivo de la II Conferencia Interamericana del Caribe. En esa fecha, Ciudad Trujillo acogió la celebración de este encuentro diplomático y periódico, que tenía por objeto estrechar lazos fraternales perdurables entre los países del Caribe participantes, en todos los ámbitos de la actividad nacional (ciencia, economía, arte, literatura, etc.). Como anfitrión, la República Dominicana organizó diversos actos que, entre otros, comprendían la celebración de conciertos, conferencias, y una gran exposición.

La Secretaría de Estado de Educación Pública y Bellas Artes, en cooperación con la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores y el Ateneo Dominicano, se hizo cargo de la organización de la exposición de pintura y escultura, que quedaría oficialmente inaugurada la noche del 31 de mayo de 1940 en el Palacio Nacional⁴⁸⁹. Para ello, se contó con trabajos de pintura y escultura de destacados artistas dominicanos y españoles, principalmente, gracias a la selección de más de cien obras, cuyo discurso expositivo fue encomendado al por entonces asesor de Bellas Artes, el Dr. Díaz Niese.

Los artistas españoles refugiados, presentaban creaciones realizadas en suelo dominicano, entre las que se encontraban: diez cuadros de Vela Zanetti, entre los que destacaba el último realizado, *El Concierto*; nueve obras de Junyer; diez dibujos de ambiente romántico de Alloza; once cuadros de Rivero Gil; cuatro esculturas de Manolo Pascual, tres en barro y una en madera, más ocho dibujos; “Compostela” presentó ocho bustos, dos garzas y un pez del Caribe, todos ellos en madera; diez cuadros de Carlos Solaeche, y 23 pinturas de Botello Barros. A esta producción, se sumaba la realizada por artistas dominicanos, con diez cuadros de Celeste Woss y Gil; seis cuadros y tres esculturas del ya fallecido Abelardo; dos cuadros de Desangles y otros dos de Leopoldo Navarro, ambos fallecidos; trece cuadros de Yoryi Morel y doce cuadros de Suro García-Godoy. Igualmente, se exhibía obra de artistas extranjeros también exiliados o residentes en la isla, entre las que se encontraban doce obras de George Hausdorf, y doce dibujos de William Rogers. Con ocasión de la exhibición, se editó un catálogo, en el que se reproducían algunas de las obras expuestas⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ “Actos celebrados anoche con motivo de la Segunda Reunión Interamericana del Caribe” en *La Nación*, nº 102, Ciudad Trujillo, 1 de junio de 1940, p. 10.

⁴⁹⁰ Op. Cit., [cat. exp.], 1 al 15 de junio de 1940.

Curiosamente, entre los participantes, no se encontraba la figura del dibujante Blas, que en ese momento estaba totalmente inserto en el ambiente artístico dominicano, a través de su labor en *La Nación* y su presencia expositiva en la isla. Ello llevó a que Blas escribiese una carta abierta⁴⁹¹ a Virgilio Díaz Ordoñez, Secretario de Educación Pública y Bellas Artes, publicada en el periódico para el que colaboraba. En ella, manifestaba su pesar por no encontrarse entre los expositores y pedía una explicación sobre su ausencia al Secretario.



Participantes en la exposición de 1940, con motivo de la II Conferencia Interamericana del Caribe. De izq. a dcha.: Fraiz Grijalba, Manolo Pascual, George Hausdorf, Botello Barros, "Compostela", Alloza, Rivero Gil, Yoryi Morell, Vela Zanetti, Junyer y Darío Suro. Fuente: OGM, *El Caribe*.

La colectiva se caracterizaba por la variedad de tendencias y estilos representados. Se trataba de la primera gran exposición en la que se reunía la obra de un representativo grupo de artistas españoles exiliados. En ella, podían apreciarse las diferencias entre las miradas artísticas de los autores foráneos y las de los artistas locales. Este aspecto no fue ajeno para la crítica⁴⁹², que en seguida se apresuró a apuntar a Junyer como uno de los grandes favoritos, capaz de trasladar el color y la temática mediterránea al país caribeño. Todavía se presentaba como un artista enraizado con su tierra, con obras, al parecer, realizadas en París, en las que demostraba un buen dominio de la técnica y del dibujo, logrando "aliar la riqueza de los oros y del plata con el esmalte nacarino y los negros"⁴⁹³.

De Solaeche, en cambio, la prensa le acusaba de emplear fórmulas amables para sus retratados, en la línea de las academias de antaño, dónde la esencia del retratado permanece impasible y sólo sujeta a variaciones del entorno. Rivero Gil había logrado capturar la esencia del ambiente circundante de la isla y el gesto rápido de sus personajes. Por otro lado, Alloza presentaba una serie de estampas tratadas con su habitual humor, pero desde un punto de vista preciosista y romántico dadas las exigencias de la temática. De Vela Zanetti, podían contemplarse las mejores obras de

⁴⁹¹ BLAS. "Carta abierta..." en Op. Cit., 2 de junio de 1940, p. 9.

⁴⁹² IBORRA, Ana M. "Exposición de Artes Plásticas en el Palacio Nacional" en *La Nación*, nº 109, Ciudad Trujillo, 8 de junio de 1940, p. 9.

⁴⁹³ Ibidem.

su última exposición, donde ya se podían observar atisbos de una cierta evolución y lenguaje propio, con un claro dominio de la expresión.



Junyer, *Noche*, c. 1940. Dibujo presentado en la exposición de Bellas Artes del Palacio Nacional.

Al mismo tiempo, la obra de Botello, se situaba próxima al impresionismo francés, y cualquier imperfección que pudiera sonsacarse de la vista, era fácilmente perdonable por sensibilidad y sensualidad que exhalaba. Por su parte, “Compostela” es designado como “un magnífico artesano”⁴⁹⁴, que lograba dotar de nobleza a los materiales, sobre todo cuando representaba sus tallas de animales. Las obras de “Compostela” se caracterizaban por su perdurabilidad, que conseguía por medio de la “materia definitiva” de la que se valía. Este hecho era compartido por Manolo Pascual, a la hora de elevar la categoría del barro a materia noble, presente en la *Cabeza de Consuelo Ulloa* y *Contín Aybar*; no así con su *Desnudo femenino*, en madera, tal vez, a juicio de la prensa⁴⁹⁵, por la resistencia de esta materia a ser dominada.

El éxito de la muestra y las conclusiones adoptadas en la II Conferencia Interamericana del Caribe, motivaron al gobierno cubano a organizar exposiciones en los países hispanoamericanos, con el fin de promocionar sus artes plásticas⁴⁹⁶. Una de las primeras acciones que se llevaron a cabo, en este sentido, abanderada por el delegado del Museo Nacional de Cuba, Alfredo del Valle, fue el traslado de gran parte de las obras que se habían expuesto en el Palacio Nacional de Ciudad Trujillo, al Museo de La Habana, donde serían mostradas al público⁴⁹⁷. Algunas de ellas, serían expuestas de manera permanente⁴⁹⁸, ya que habían sido donadas a la mencionada institución.

⁴⁹⁴ Ibídem.

⁴⁹⁵ Ibídem.

⁴⁹⁶ “Cuba organizará exposiciones en los países americanos” en *La Nación*, nº 111, Ciudad Trujillo, 10 de junio de 1940, p. 9.

⁴⁹⁷ “Serán expuestas en el Museo de La Habana obras de artistas dominicanos y españoles” en *La Nación*, nº 111, Ciudad Trujillo, 10 de junio de 1940, p. 9.

⁴⁹⁸ “De la II Reunión Interamericana del Caribe” en *La Nación*, nº 108, Ciudad Trujillo, 7 de junio de 1940, p. 9.



(izq.).- Alloza, *La máquina infernal*, c. 1940, dibujo. (dcha.).- Botello Barros, *Negrita*, c. 1940, óleo.
Ambas obras presentadas en la exposición de Bellas Artes del Palacio Nacional.

El éxito alcanzado en la Exposición de Bellas Artes celebrada en el Palacio Nacional en junio de 1940, supuso el punto de partida de las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas. Este acontecimiento había demostrado el elevado nivel de la producción artística dominicana del momento, en la que, su mayor parte, estaba realizada por exiliados españoles. De ahí, surgió la necesidad de establecer muestras artísticas nacionales con cierta periodicidad, con el fin de recoger en ellas una nutrida selección de la producción artística contemporánea y servir de acicate a los jóvenes artistas en formación. Esta síntesis de arte actual, contribuyó a afianzar y caracterizar las artes visuales dominicanas, permitiendo estudiar una evolución lógica en la historia del arte de la isla, marcada por los acontecimientos históricos. Además, estrechó los lazos entre la sociedad y el artista, pues las obras no sólo sirvieron como deleite a la decoración de muchos espacios públicos, sino que también permitieron una interpretación de la historia del país.

Al hilo de estos acontecimientos culturales, se comenzó a plantear la posibilidad de llevar a cabo exposiciones de pintura y escultura itinerantes por diversos puntos del país. De este modo, se descentralizaban las actividades artísticas de la capital, presentando, a través de estas expediciones, un panorama completo de la pintura actual y, por tanto, nuevos horizontes espirituales. En 1940, se comenzaron a esbozar los primeros pasos de estas exposiciones⁴⁹⁹, cuando surge la inquietud por organizar una exhibición en Santiago, en la que participasen los mismos artistas que habían expuesto en el Palacio Nacional, incluyendo a los extranjeros. Años después, este proyecto tomó forma con la iniciativa oficial “Las exposiciones ambulantes de pintura”⁵⁰⁰. La primera de ellas, recorrió las regiones del Cibao, entre el 25 de agosto y el 9 de septiembre de 1944, contando con obras de artistas españoles exiliados: Eugenio Fernández Granell, José Gausachs, José Vela Zanetti, José Alloza, José Rovira y Manolo Pascual.

⁴⁹⁹ “Exposición de pintura y escultura en Santiago” en *La Nación*, nº 123, Ciudad Trujillo, 22 de junio de 1940, p. 11.

⁵⁰⁰ DÍAZ NIESE. Op. Cit. [1945], 1997, pp. 329-331.

Esta nueva empresa cultural se sumó al interés mostrado por Trujillo hacia la cultura, y las grandes realizaciones que acometió durante la década de los cuarenta. En agosto de 1943, con motivo del aniversario de la Restauración de la República, se inauguró la Galería Nacional de Bellas Artes, proyecto respaldado por Díaz Niese. Consistía en una amplia y moderna sala de exhibiciones que permitía la muestra simultánea de numerosas obras de arte. Por ello, a partir de ese momento, actuó como contenedor de multitud de exposiciones, entre ellas, las Bienales. En la Galería Nacional de Bellas Artes, se podían admirar las obras pertenecientes al Estado y que conformarían gran parte de la colección del futuro Museo de Arte Moderno. Entre el repertorio artístico, destacaban las obras de pintores, escultores, dibujantes y caricaturistas contemporáneos, nacionales y extranjeros, que habían venido realizando exhibiciones individuales o, bien, habían participado en la I Exposición Bienal de Artes.

La Galería Nacional de Bellas Artes, hasta la creación del Museo de Arte Moderno (inicialmente denominado Galería de Arte Moderno), fue la sede de la colección permanente de arte dominicano, entre la que se incluía la obra de los españoles exiliados, al igual que albergó las Bienales de arte y las exposiciones de importante calado.

Sin embargo, antes de la apertura de la Galería Nacional de Bellas Artes en 1943, el Ateneo Dominicano era la institución que se había encargado de acoger diversas exposiciones junto a la I Bienal. Era, por tanto, necesaria la creación de una amplia y moderna sala de exposiciones en la capital, con condiciones adecuadas de espacio e iluminación. Y este objetivo se hizo realidad con la inauguración de este espacio artístico, que se convirtió en el más visitado de la ciudad.

Con motivo de su apertura, se celebró con una muestra de *Autorretratos*⁵⁰¹. Estaba constituida por 24 obras de artistas vivos casi todos. Los expositores nacionales y extranjeros fueron⁵⁰²: Abelardo Rodríguez Urdaneta, Enrique García-Godoy, Tito Cánepa, Darío Suro, Celeste Woss y Gil, Abelardo Piñeyro, Pura Barón, Aída Roques, Gilberto Hernández Ortega, Rafael Pina Melero, Juan A. Frías, Luis José Alvarez, Federico Izquierdo, José Vela Zanetti, José Gausachs, Ernesto Lothar, José Rovira, José Alloza, Gilberto Fernández Díez, Francisco Gausachs, Antonio Prats Ventós, Francisco Fernández Fierro, Eugenio Granell y George Hausdorf.

3.5.2. Comienzan las Bienales. Trayectoria 1942-1950.

Las Exposiciones Bienales se llevaban a cabo cada dos años auspiciadas por la Secretaría de Educación y organizadas por la Dirección General de Bellas Artes, en la que no sólo se mostraba el arte actual que se estaba realizando en la isla por reconocidos valores, entre los que convivían exiliados españoles y artistas de origen dominicano, sino que también pretendía presentar a jóvenes promesas del arte. Tal es así que, por ejemplo, en 1948 el Ateneo de San Cristóbal estableció un premio en metálico para adjudicarlo al estudiante de término de la Escuela Nacional de Bellas Artes que expusiera por vez primera en la Bienal, con el fin de estimular a los jóvenes

⁵⁰¹ GUERRERO. Op. Cit., 2008, pp. 27 y 28.

⁵⁰² DÍAZ NIESE. Op. Cit. [1945], 1997, p. 317.

artistas dominicanos al tiempo que se promocionaba la labor cultural que Trujillo había iniciado con la llegada de los artistas españoles republicanos.

Durante las primeras ediciones, particularmente desde la I Bial en 1942 hasta la V Bial en 1950, la participación de artistas dominicanos se entremezcló con la presencia activa de los artistas españoles exiliados, que lograron reconocimiento en las mismas. Por ello, hemos creído conveniente analizar las cinco primeras Biales, dónde encontramos una presencia activa de artistas españoles exiliados que, con el tiempo, se va perdiendo a causa de su movilidad hacia otros países.

Hasta la clausura de la muestra y según su reglamento, los artistas no podían retirar sus obras, siendo las ganadoras adquiridas por el Estado para pasar a engrosar la colección de la Galería Nacional de Bellas Artes y, con ello, contribuir al acervo cultural del país. De esta manera la colección nacional se fue conformando con las obras más sobresalientes –pinturas, esculturas, dibujos y grabados–, que, no sólo supondrían una ayuda sustancial para artistas de primer nombre y jóvenes promesas, sino que al mismo tiempo suponía un estímulo considerable a la calidad de la producción artística.

En 1963 se celebró la última Bial de Arte. Tiempo después, en 1969, Manuel Valldeperes reivindicaba⁵⁰³ el restablecimiento de estas muestras y su necesaria preservación, con el fin de estimular la creación artística y ejercer en el público una activa influencia, que permitiese admirar las obras y estimular el mercado. Pero no fue hasta 1972, cuando se retomarían estas exposiciones, con la convocatoria de la XII Bial, pasando a denominarse, desde 1990, Bial Nacional de Artes Visuales.

I Bial, 1942

La I Exposición Bial de Artes Plásticas de la República Dominicana se inauguró el sábado 10 de enero de 1942, en el Ateneo de Santo Domingo; a las 17.00 horas hubo una recepción dedicada al dictador Trujillo y a partir de las 20.30 horas se abrió al público en general.⁵⁰⁴ Participaron veintiocho artistas, la mayoría de ellos dominicanos, unos pocos extranjeros residentes en la República Dominicana. La inauguración fue todo un éxito, y tan solo tres días después ya se entendía esta exposición como el evento cultural más importante del año, en lo que a las artes se refería.

Sin embargo, no debía existir una programación concreta, o al menos, una disposición en cuanto a su duración, pues no fue hasta el 14 de enero cuando se anunció la fecha de finalización de la muestra⁵⁰⁵, y *La Nación*, periódico que venía a ser

⁵⁰³ VALLDEPERES, Manuel. "Necesidad de las Biales de Arte" en *Obra crítica en el periódico El Caribe. Artes Plásticas 1962-1966.*, vol. II. Santo Domingo, Comisión Permanente de la Feria Nacional del Libro, 1998, p. 322-323.

⁵⁰⁴ "La inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes esta tarde. Recepción en honor del Generalísimo" en *La Nación*, nº 689, Ciudad Trujillo, 10 de enero de 1942, p. 9.

⁵⁰⁵ "La Exposición Nacional de Bellas Artes estará abierta hasta el día 20" en *La Nación*, nº 693, Ciudad Trujillo, 14 de enero de 1942, p. 9.

la voz del gobierno, no decidía dedicar un artículo diario de seguimiento hasta mediada la exposición⁵⁰⁶, acaso ante la contemplación del éxito inesperado.



Eugenio Fernández Granell, cartel de la I Bienal. Reproducido en *La Nación*, 19 de enero de 1942, AGN.

Las esculturas de Manolo Pascual en estaño, causaron un gran revuelo y fueron vistas como verdadera invención en materia técnica; por otro lado se destacaba su influencia estética por los tipos y el ambiente dominicano, así como su mezcla con una estética “grecoarcaica”.⁵⁰⁷ En cualquier caso, los artistas más destacados, además de Pascual, eran Yoryi Morel, Darío Suro, Bienvenido Gimbernard y Celeste Woss y Gil.⁵⁰⁸

En cuanto a los españoles, destacó también la presencia de José Alloza, quien, según el catálogo realizado para la exhibición, participaba con tres ilustraciones: *La llegada del expreso*, *Idilio* y *“Georgette, Robes et Manteaux”*; tres “ochocentismos”: *La playa*, *“Can-can”* y *Por su honor* y tres cartones: *Hogar, dulce hogar*, *Recuerdo inoportuno* y *La inmortalidad*. Fueron calificados como dibujos que “rezuman una viva ironía y han sido uno de los puntos de atracción mayor de la Exposición Nacional de Bellas Artes”.⁵⁰⁹ “Toni” presentó siete caricaturas de “gente conocida”; Botello Barros expuso “Cabezas de estudio; retratos y bodegones”; Fernández Fierro participó con

⁵⁰⁶ “La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 694, Ciudad Trujillo, 15 de enero de 1942, p. 9.

⁵⁰⁷ “Reafirmación del buen éxito alcanzado por la Exposición Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 692, Ciudad Trujillo, 13 de enero de 1942, p. 9.

⁵⁰⁸ Sobre esta última resulta interesante el artículo de DÍAZ NIESE, Rafael. “La Exposición Nacional de Bellas Artes. Celeste Woss y Gil” en *La Nación*, nº 692, Ciudad Trujillo, 13 de enero de 1942, p. 9.

⁵⁰⁹ “La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 695, Ciudad Trujillo, 16 de enero de 1942, p. 9.

cuatro óleos: *Cibao*, *Calvario en Boy*, *Un rincón de Luarca (Asturias)* y *Aldea asturiana*⁵¹⁰; José Gausachs envió seis dibujos de pandereta⁵¹¹; Manolo Pascual presentó seis esculturas y cinco dibujos. Entre las primeras se encontraban: *Anteproyecto del busto del Generalísimo Trujillo Molina*, para el Consejo Administrativo del Distrito de Santo Domingo (en terracota), *Retrato de la señora Okuniewska* (estaño modelado directamente), *Retrato de la señora de Ferrán* (terracota), *Retrato de la señora Ron Suárez* (terracota), *Retrato de la señora de Lluberes* (terracota) y *Retrato de don José Buera* (terracota). Los dibujos eran: *Desnudo*, *Hombre a caballo*, *Hospedaje*, *Merengue* y *Balslé*; Antonio Vila “Shum” también estuvo presente tanto en la Bienal como en el catálogo de la misma con cuatro pasteles: *La mañana*, *Mediodía*, *La tarde* y *“Fiancés”*, y dos dibujos: *Dibujo* y *Caricatura*⁵¹². Por último, Alejandro Solana Ferrer, exhibió tres paisajes dominicanos: *Orillas del Jimenoa*, *El Baiguate en el Pedegal* y *Arroyo Cercado*.



(izq.).- José Alloza, *La playa*, 1940, dibujo. (dcha.).- Manolo Pascual, *Retrato de la señora Ron Suárez*, 1942, terracota, reproducido en *La Nación*, 15 de enero de 1942, AGN.

Además de estos siete artistas españoles, hubo otros entre dominicanos y otros extranjeros: Buñols y Medina, Lothar, Brouner, Steinberg, Fernández Álvarez, Gimbernard, Hausdorf, Juan Bautista Gómez, Carmencita, Celeste Woss y Gil, Yoryi Morel, Darío Suro, Federico Izquierdo, Ligio Vizardi, Eduardo Matos Díaz, Joaquín Priego, Rosalidya Ureña, Delia Weber, Aberlardo Piñeyro, Porfirio Vásquez, Juan Antonio Vicioso (hijo) y Frank Klaus. La Bienal constó de un total de trescientas obras entre esculturas, dibujos y pinturas.

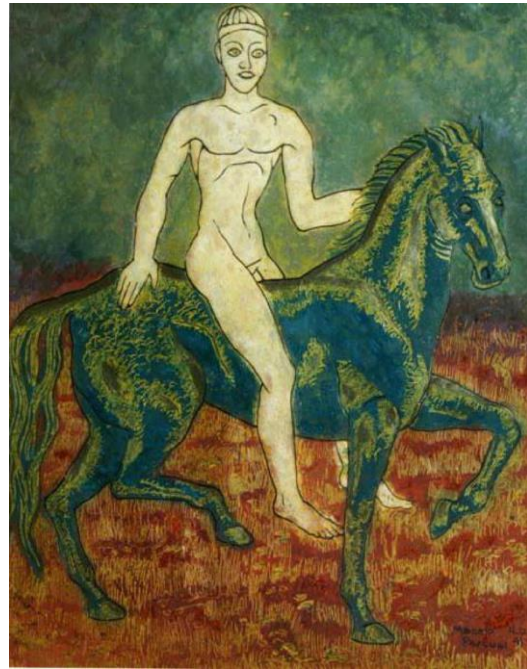
⁵¹⁰ “La Exposición Nacional...” en Op. Cit., 17 de enero de 1942, p. 9.

⁵¹¹ “La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 697, Ciudad Trujillo, 18 de enero de 1942, p. 9.

⁵¹² “La Exposición Nacional...” en Op. Cit., 19 de enero de 1942, p. 9.



Ángel Botello Barros, *La Virgen del Trópico*. Reproducida en *La Nación*, 20 de enero de 1942, AGN.



Obras de Manolo Pascual. *Retrato de la Sra. Okuniewska* (izq.), 1941, plomo, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo. *Hombre a caballo* (dcha.), 1941, dibujo, técnica mixta sobre papel plateado, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

El Estado disponía de una suma de 3,500.00\$, para adquirir las obras más notables exhibidas por los artistas dominicanos y extranjeros residentes en el país. Se compraron un total de cuarenta y cuatro obras como fondo inicial para la Galería Dominicana de Arte Moderno, que habría de inaugurarse en 1943. Las piezas adquiridas se componían de: catorce estampas de Bienvenido Gimbernard, pertenecientes a la “Serie Grandeza y Decadencia de la Galantería”; dos estampas de José Alloza, *Lección de danza* y *En la playa*; un fresco de José Vela Zanetti, *Cabeza de estudio*; cuatro óleos de Darío Suro, *Caballos mojándose*, *Lluvia impetuosa*, *Tarde lluviosa* y *Caballos bajo la lluvia*; tres óleos de Yoryi Morel, *La Bachata*, *El Cibaeño* y

Amanecer en el hospedaje; tres óleos de Celeste Woss y Gil, *Fili*, *Remembranzas* y *La Faena*; dos acuarelas de George Hausdorf, *Paisajes Dominicanos*; tres aguafuertes del propio George Hausdorf, *Paisajes Dominicanos* y un óleo más del mismo artista: *Paisaje Tropical*.⁵¹³

Debemos destacar la presencia entre las obras adquiridas del fresco de José Vela Zanetti, pues el pintor burgalés no había participado en la sección oficial de la Bienal. Por otra parte, algunas de las piezas que pasaron a formar parte de los fondos de la Galería Nacional de Bellas Artes no pertenecían a artistas premiados por el jurado⁵¹⁴, pues éstos fueron: George Hausdorf, José Gausachs, Ninón de Brouner, Bienvenido Gimbernard, Delia Weber, Francisco Fernández Fierro, Federico Izquierdo, Yoryi Morel, Celeste Woss y Gil y Darío Suro.⁵¹⁵

II Bienal, 1944

Tras la experiencia de la I Bienal de Artes Plásticas, se crearon otras instituciones que dan debida cuenta del interés por la promoción de la cultura y de las artes durante los primeros años de la década de 1940. Así, tanto la ENBA como la Galería Nacional de Bellas Artes, se situaban como los más importantes espacios de difusión, auspiciados por el gobierno de Trujillo⁵¹⁶. La II Bienal tuvo lugar en coincidencia con la celebración del Centenario de la República Dominicana, por lo que se convocaron diversos concursos pictóricos, insertos en las celebraciones nacionales, que concurrieron en el ámbito de la Bienal, concediéndole una mayor importancia y aportando afluencia de visitantes. La II Bienal se inauguró el 29 de febrero de 1944, justo una semana antes se nombró el Comité de Admisión, tanto para la exposición nacional como para los diversos concursos de pintura, grabado, dibujo, escultura, etc.⁵¹⁷.

Pretendía el gobierno de Trujillo que aquella exposición, junto con los concursos, fuera una demostración del progreso del pueblo dominicano⁵¹⁸, por lo que podemos entender que formaba parte de la propaganda del régimen tanto de cara al exterior, como en el propio país.

En esta exhibición participaron numerosos artistas, tanto dominicanos como extranjeros, que ya estaban asimilados en la plástica del país, como eran los refugiados españoles. Su coincidencia con las celebraciones del Año del Centenario provocó que, la Bienal, tuviera una importante carga propagandística por parte del régimen de

⁵¹³ SANTOS. Op. Cit., 2004, pp. 112-113.

⁵¹⁴ Formado por el Dr. Horacio Vicioso Soto, el Dr. Carlos Curiel, la Dra. Aída Cartagena Portalatín, el Dr. Máximo Avilés Blonda y Jaime Colson.

⁵¹⁵ CARTAGENA. Op. Cit., 1964, p. 85.

⁵¹⁶ “En vísperas de la Segunda Exposición Bienal de Artes Plásticas. Han dado comienzo los trabajos de instalación relativos a la misma” en *La Nación*, nº 1453, Ciudad Trujillo, 19 de febrero de 1944, p. 12.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ “El martes próximo será oficialmente inaugurada la Segunda Exposición Nacional de Artes Plásticas. Cuantiosos artistas estarán representados en ella con sus propias producciones” en *La Nación*, nº 1.461, Ciudad Trujillo, 27 de febrero de 1944, p. 22.

Trujillo, que pretendía mostrar la libertad que se respiraba en el país y el progreso al que esta libertad confluía:

“Al mismo tiempo, esta manifestación nacional de los valores artísticos en nuestro medio supone un plausible modo de celebrar el primer Centenario de la Independencia Nacional, máxime en las actuales circunstancias por las que atraviesa el mundo conducido a la guerra por la barbarie nazi. El valor supremo de la Independencia apreciase con redoblada fuerza, cuando nos es dado asistir a la consumación de trabajos colectivos de la importancia del que comentamos, ya que ellos son prácticamente imposibles en los regímenes totalitarios que han intentado someter la razón y los destinos del mundo, a sus trágicos designios”.⁵¹⁹

Además, la muestra se caracterizaba por:

“La exposición estaba abierta todos los días y la entrada era libre pudiendo acceder por la tarde y por la noche”.⁵²⁰

La II Exposición Bienal de Artes Plásticas se llevó a cabo del 29 de Febrero al 15 de Marzo de 1944, en la recién inaugurada Galería Nacional de Bellas Artes. En ella, se exhibieron 94 obras de 26 artistas, seleccionadas por un jurado de admisión designado por la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes. Estaba compuesto por Gilberto Sánchez Lustrino, Eduardo Matos Díaz, el escultor Manolo Pascual, en su condición de Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes por aquella época, y Rafael Díaz Niese, Director General de Bellas Artes.

Como paso previo a la Bienal y con motivo del Primer Centenario de la República, la Junta pro Centenario organizó un concurso pictórico, del cual saldrían parte de las obras que participarían en la muestra de 1944. El jurado de este concurso estaba formado por el grupo de admisión antes mencionado, al cual se unieron el Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes, que actuó como presidente, y Julio Ortega Frier. La Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes publicó un folleto que difundió por diferentes canales que contenía las bases del concurso literario y artístico. En el mismo podía leerse:

“La Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes invita, con patriótico regocijo, a los poetas, escritores, músicos y pintores nacionales, y extranjeros residentes en el país, a que concurran con lo más granado de su producción intelectual a los certámenes que, bajo el generoso patrocinio del ilustre Benefactor de la Patria, Generalísimo Dr. Rafael L. Trujillo Molina, Honorable Presidente de la República, se efectuarán en el mes de febrero de 1944, con el fin de contribuir a la mayor brillantez de los festejos conmemorativos del Primer Centenario de la Independencia nacional. La Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes espera, en consecuencia, que la clase intelectual dominicana responda, como cumple, a los elevados propósitos que inspiraron al Honorable Señor Presidente de la República al

⁵¹⁹ “Hoy será la apertura de la Segunda Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 1.464, Ciudad Trujillo, 29 de febrero de 1944, p. 11.

⁵²⁰ “Es muy visitada por el público la Exposición de Artes Plásticas. Importante aportación artística a la celebración del Centenario” en *La Nación*, nº 1.469, Ciudad Trujillo, 5 de marzo de 1944, p. 11.

disponer que se celebren los referidos torneos literarios y artísticos, aportando a los mimos obras dignas, por su mérito intrínseco de ocasión tan señalada”.⁵²¹

Los artistas que participaron en la II Bienal fueron: Antonio Bernad (dibujante), L. Álvarez (pintor), José Rovira (pintor), Antonio Prats Ventós (escultor), Priego (escultor), Gilberto Fernández (pintor), A. Malagón (dibujante), George Hausdorf (pintor), Piñeiro (pintor), Duval (pintor), Carmencita (pintora), Fernández Fierro (pintor), Fernández Granell (pintor), Darío Suro (pintor), Manolo Pascual (escultor), Pina (pintor), E. Godoy (pintor), José Gausachs (pintor), Francisco Gausachs (pintor), José Alloza (dibujante), Casado Soler (dibujante), Ernest Lothar (pintor), Celeste Woss y Gil (pintora) y Delia Weber (pintora)⁵²². Vela Zanetti se presentó al certamen de tema histórico, evento paralelo a la Bienal⁵²³.

José Gausachs presentó dos retratos de excepcional calidad y un bodegón con tema dominicano (*Auyama y aguacates*) a la Bienal; también envió un paisaje para el certamen de este género, que tenía lugar como acto paralelo a esta exposición con motivo de las celebraciones del Año del Centenario⁵²⁴. Francisco Gausachs, José Rovira y Fernández Fierro enviaron a la Bienal diversos paisajes. El primero participó con tres obras, destacando *Palmeras y bohíos* por su naturalidad y espontaneidad; Rovira también envió tres paisajes, siendo el más logrado *Paisaje entre montañas*; Fernández Fierro, que solo presentó una obra, se decantaba por un paisaje urbano⁵²⁵.

En cuanto a los dibujantes, José Alloza expuso cuatro ilustraciones para cuentos de Edgar Allan Poe, mientras el escultor Manolo Pascual participó con dos dibujos a color. Por otra parte “Toni” envió cuatro dibujos coloreados con acuarela – *Gama Tonal, Quietud, Rapsodia y Pequeño Vendedor* – en los que deslizaba su fino humor, algo que contrastaba con el tono serio y solemne de toda la exhibición.⁵²⁶

De este concurso resultaron premiadas las obras, en su mayoría, de refugiados españoles y judíos⁵²⁷: un óleo de grandes dimensiones de José Vela Zanetti, *Los Mártires del Cercado*, correspondiente al tema del concurso “cuadro histórico, o alegórico de carácter histórico”, se alzó con el primer premio, valorado en 1.000\$, más Diploma de Honor; el óleo del judío George Hausdorf, *Escena campesina* (1944), dentro del tema “escena de la vida popular dominicana”, consiguió el segundo premio; la obra *Haina* de José Gausachs correspondiente al asunto “paisaje nacional”, obtuvo

⁵²¹ “Folleto publicado por la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 10 de mayo de 1943” en DÍAZ NIESE. Op. Cit. [1945], p. 236.

⁵²² “Fue inaugurada la Segunda Exposición Bienal de Artes Plásticas. Notables artistas concurren a esta gran exhibición nacional” en *La Nación*, nº 1465, Ciudad Trujillo, 1 de marzo de 1944, p. 11

⁵²³ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. Otros cuadros y pintores IV” en *La Nación*, nº 1.472, Ciudad Trujillo, 8 de marzo de 1944, p. 7.

⁵²⁴ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. I.- Los Maestros” en *La Nación*, nº 1.467, Ciudad Trujillo, 3 de marzo de 1944, p. 11.

⁵²⁵ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. II.- Los paisajistas” en *La Nación*, nº 1.468, Ciudad Trujillo, 4 de marzo de 1944, p. 11.

⁵²⁶ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. V.- Los dibujantes” en *La Nación*, nº 1.473, Ciudad Trujillo, 9 de marzo de 1944, p. 7.

⁵²⁷ “Cuadros premiados en el Concurso de Pintura del Centenario”, en *La Nación*, nº 1.477, Ciudad Trujillo, 13 de marzo de 1944, p. 12

el tercer premio, con una dotación económica de 500\$, junto con la Medalla de Plata y el Diploma de Honor. Además, los óleos de los dominicanos Darío Suro, *Paisaje Dominicano*, y Gilberto Fernández Díez, *Camino del pueblo*, alcanzaron los premios especiales, respectivamente.

Además de utilizar la Bienal con un simbolismo en clave nacionalista y promocional, la Galería Nacional de Bellas Artes engrosaba sus fondos por medio de la adquisición de obras de los maestros que en ella participaban.⁵²⁸



José Vela Zanetti, *Los mártires del Cercado*, 1944, [desaparecido].

III Bienal, 1946

El primero de agosto de 1946, se publicaba un llamamiento para que los artistas presentasen sus obras para la III Bienal de Artes Plásticas, antes del día 8 del mismo mes, en la Galería Nacional de Bellas Artes. Asimismo, se anunciaba la inauguración de la exhibición para el 16 de agosto (finalmente fue el 18) y se solicitaba a los interesados que entregaran sus datos biográficos antes del día 5.⁵²⁹

De acuerdo con el reglamento de la III Bienal⁵³⁰, se constituían tres secciones: pintura, escultura y grabado. Se admitían pinturas al óleo, fresco, temple, acuarela, pastel y gouache; los materiales escultóricos admitidos eran: mármol, piedra, madera, marfil, bronce, cera, terracota, cemento y yeso; mientras, los grabados que se consideraban eran los realizados con las siguientes técnicas: pintura seca, barniz suaves, aguafuerte y aguatinta. El número máximo de obras por autor para cada una de las secciones era de cinco, y las piezas premiadas pasarían a ser propiedad de la Galería de Bellas Artes. Los premios fueron, para pintura: Primer premio, con Medalla de Oro y 1.000\$; Segundo premio, Medalla de Plata y 500\$ y Tercer premio, Medalla

⁵²⁸ "Las Artes. Galería Nacional", en *La Nación*, nº 1.495, Ciudad Trujillo, 31 de marzo de 1944, p. 11.

⁵²⁹ "III Exposición Bienal de Artes Plásticas. Hoy se abre la recepción de los trabajos destinados a figurar en la misma" en *La Nación*, nº 2.345, Ciudad Trujillo, 1 de agosto de 1946, p. 5.

⁵³⁰ *III Exposición Bienal de Artes Plásticas* [bases], Ciudad Trujillo R.D., Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1946.

de Bronce y 300\$. En escultura era exactamente igual y solo cambiaba para la sección de grabado: Primer premio, Medalla de Oro y 500\$; Segundo premio, Medalla de Plata y 300\$ y Tercer premio, Medalla de Bronce y 200\$.

Esta sería la Bienal en la que, por vez primera, participarían graduados en la ENBA, que se había creado en 1942⁵³¹. En cuanto al jurado, estaba formado por las siguientes personalidades: el ingeniero José A. Caro, ingeniero Leo Pou Ricart, licenciado Armando Óscar Pacheco, Manuel Valldeperes, Pedro René Contín Aybar, presbítero Óscar Robles Toledano y licenciado Eduardo Matos Díaz.⁵³² Finalmente se admitieron ciento diecinueve obras: noventa y seis pinturas, dieciocho esculturas y cinco grabados⁵³³, exponiéndose cuarenta y ocho obras pictóricas, doce escultóricas y nueve dibujos y grabados.⁵³⁴

El 13 de agosto se reunía el jurado para deliberar acerca de los premios, disponiendo dos días más tarde lo siguiente: en pintura el Primer premio fue para Darío Suro por el cuadro *Paisaje*, el Segundo premio fue a parar a José Vela Zanetti por su *Tríptico* y el Tercero para Luis José Álvarez por la *Marina de Honduras*. En escultura, el Primer premio fue para Manolo Pascual por su obra *Mujer en reposo* (terracota), el Segundo se lo otorgaron al también exiliado español Antonio Prats Ventós, que había presentado una escultura en mármol titulada *Vencido*, y el tercer premio fue concedido a Luis Martínez Richiez por *Tormenta* en terracota. Por último, en la sección de grabado, el Primer premio quedó desierto, mientras que el Segundo fue otorgado a George Hausdorf por sus cinco aguafuertes y el Tercero recayó sobre “Toni” Bernard por su aguatina *Bailarina calzándose*.⁵³⁵

Así pues, comprobamos que varios de los refugiados españoles fueron también premiados en esta III Bienal, aunque a tenor de lo deliberado por el jurado, entendemos que no terminaron de encajar las informaciones en cuanto al número de obras aceptadas por la Comisión de Admisión. Por otra parte, el Primer premio de la sección de grabado quedó desierto por solo presentarse un candidato, pero la Medalla de Plata y la de Bronce fueron concedidas a Hausdorf y “Toni”, lo cual resulta, cuanto menos, confuso. En realidad, tan solo George Hausdorf se presentó por la sección de grabado, aunque finalmente “Toni” fue galardonado por una aguatina que, quizá, había presentado a la sección de pintura.

⁵³¹ “Nuestros artistas del pincel trabajan activamente para la III Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.349, Ciudad Trujillo, 5 de agosto de 1946, p. 11.

⁵³² “Se constituyó el jurado de los concursos nacionales de pintura, escultura y grabado” en *La Nación*, nº 2.357, Ciudad Trujillo, 13 de agosto de 1946, p. 7.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ “La III Exposición se inaugura el próximo domingo” en *La Nación*, nº 2.359, Ciudad Trujillo, 15 de agosto de 1946, p. 7.

⁵³⁵ “El Jurado otorgó los premios de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.361, Ciudad Trujillo, 17 de agosto de 1946, p. 7.



"Toni", *Bailarina calzándose*, 1946, técnica mixta sobre papel. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

Siguiendo las informaciones de la prensa, ya el día de la inauguración, que finalmente fue el 18 de agosto⁵³⁶, comprobamos que se expusieron cuarenta y un óleos, tres aguafuertes, cinco grabados y doce esculturas. Se hace notar que, en comparación con las anteriores Bienales, la presencia de la escultura había crecido frente al resto de las artes.

Sea como fuere, los participantes en pintura de esta edición fueron los siguientes⁵³⁷: Yortí Morel, Tuto Báez, Gilberto Hernández Ortega, Martínez Richiez, Darío Suro, George Hausdorf, R. Reinoso, Pina Melero, Toni Bernard, Ernesto Lothar, Luis José Álvarez, María de los Ángeles Palacín de la Vega, José Vela Zanetti, Gilberto Fernández Díez, Piñeyro, Federico Izquierdo y Mario Grullón; en escultura: Martínez Richiez, Priego, Manolo Pascual, Ismael López Glass y Prats Ventós; y en grabado tan solo Hausdorf.

En esta III Bienal se pudo apreciar a la perfección el crecimiento de algunos artistas jóvenes que, tras formarse en la ENBA y al amparo de sus maestros, caminaban hacia sendas artísticas individuales. Por otro lado, los críticos señalaban que en el general de la exposición se podía apreciar, precisamente, un alejamiento de los cánones más tradicionales y un imaginario que buscaba expresiones más

⁵³⁶ "Se inaugura hoy la III Exposición Bional de Artes Plásticas" en *La Nación*, nº 2.362, Ciudad Trujillo, 18 de agosto de 1946, p. 7.

⁵³⁷ "Fue inaugurada ayer domingo la III Exposición Bional de Artes Plásticas" en *La Nación*, nº 2.363, Ciudad Trujillo, 19 de agosto de 1946, p. 7.

personales, tanto en pintura como en escultura, denotando lo saludable de la renovación de las artes plásticas en la República Dominicana.⁵³⁸



Vela Zanetti, sección central de tríptico, 1946, duco sobre cartón piedra. Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

Pese a las ausencias de dos grandes maestros como José Gausachs y Celeste Woss y Gil, y tal vez debido al empuje de los artistas jóvenes, la III Bienal registró un gran éxito de asistencia⁵³⁹ ya desde los primeros días de apertura, recibiendo por millares los visitantes que querían admirar las obras de arte presentadas.

El hecho de que la mayor parte de los premios fuesen a parar a manos de artistas extranjeros, no pasó desapercibido para algunos expositores, y fue así como Joaquín R. Priego, participante en la sección de escultura, escribió en *La Nación* un interesante artículo en el que, tras alabar la figura del dictador Trujillo y el gran alumbramiento que había dado a las artes durante su “Era supergloriosa” [sic], se quejaba de que el Jurado no acompañase sus decisiones de un informe que explicase el por qué técnico de sus conclusiones. Además, dejaba caer que podían existir razonamientos étnicos a la hora de otorgar los premios:

⁵³⁸ “III Exposición de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.364, Ciudad Trujillo, 20 de agosto de 1946, p. 7.

⁵³⁹ “La III Exposición Bienal de Artes Plásticas obtiene un gran éxito” en *La Nación*, nº 2.365, Ciudad Trujillo, 21 de agosto de 1946, p. 7.

“En fin, que haga convencer a los criollos artistas, cuál es la razón, si étnica o compleja de que en un concurso artístico la mayor parte de los premios lo (sic) logran los extranjeros, es que son ellos estupendos maestros o hábiles sagaces, porque aproximadamente de ocho extranjeros, seis ganaron premios y de unos catorce expositores dominicanos creo que dos salieron triunfantes”⁵⁴⁰.

Pocos días después, en el mismo medio, Eugenio Fernández Granell publicaba un texto titulado “Influencia de la Escuela de París en la joven pintura dominicana”⁵⁴¹, en el que comenzaba explicando que la pintura dominicana moderna, a excepción del maestro Colson, Suro y Celeste Woss, había brillado por su ausencia, y que era precisamente en el aquel momento, cuando comenzaba a desarrollarse una verdadera pintura moderna, al traer las influencias de los pintores parisinos. Afirmaba que el único fenómeno importante de la III Biental había sido el de situar a la pintura dominicana dentro del arte actual, y llamaba a los artistas de la isla a seguir sus propios caminos, sin perder el tiempo en cuestiones tales como la invención de los lenguajes artísticos, en clara referencia a los orígenes étnicos de los que había hablado Priego.

“Lo que necesitan ahora [los jóvenes pintores dominicanos] es recibir el puñetazo director de la pintura. Ver pintura. Extasiarse ante los maestros de hoy y de siempre. [...] No hacer caso de tonterías que conducen a la lamentable conclusión de que hay que hablar por señas en vista de que no hemos inventado nosotros el lenguaje. Al contrario, el arte obliga al más completo poliglótismo. (Y a hablar por señas también, cuando sea necesario). Los pintores jóvenes dominicanos no deben permitir que se les arrebate la difícil conquista que trascienden sus obras”⁵⁴².

Debemos considerar la posibilidad de que, este texto de Granell, fuese una respuesta a la queja de Priego sobre los premios concedidos a los artistas extranjeros en la III Biental. El hecho de que el artista gallego pusiese en relación la renovación de la pintura con la influencia parisina, hace recaer sobre los extranjeros ese aire renovador que comenzaba a verse en los jóvenes artistas, ya presentes en la muestra, pues la vanguardia había llegado a la isla, sobre todo, de la mano de los exiliados españoles, así como de algún otro extranjero.

En cualquier caso, con la polémica suscitada por la concesión de los premios o sin ella, el éxito de asistencia de la III Biental estaba siendo tan grande que desde el periódico *La Nación*⁵⁴³, comenzó a solicitarse su prórroga más allá de la fecha en la que se había programado su finalización. Tres días más tarde se confirmaba esta ampliación⁵⁴⁴, clausurándose el día 6 de septiembre.

⁵⁴⁰ PRIEGO, Joaquín R. “Divagando acerca de la III Exposición Biental” en *La Nación*, nº 2.370, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1946, p. 7.

⁵⁴¹ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Influencia de la Escuela de París en la joven pintura dominicana” en *La Nación*, nº 2.374, Ciudad Trujillo, 30 de agosto de 1946, p. 7.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ “Debe prorrogarse algunos días la III Exposición Biental de Artes Plásticas. Por su importancia como exponente de nuestro arte actual” en *La Nación*, nº 2.376, Ciudad Trujillo, 1º de septiembre de 1948, p. 7.

⁵⁴⁴ “Prorrogada la III Exposición de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.379, Ciudad Trujillo, 3 de septiembre de 1948, p. 7.



(izq.).- Manolo Pascual, *Bailarina*, 1946, hierro, reproducida en *La Nación*, 3 de septiembre de 1946, AGN. (dcha.).- Manolo Pascual, *Mujer en reposo*, 1946, terracota, reproducida en *El Caribe*, 23 de julio de 1952, AGN.

IV Bienal, 1948

La IV Exposición Bienal se inauguró con 72 obras, entre ellas 63 pinturas, 7 esculturas y 2 dibujos, que se expusieron en la Galería Nacional de Bellas Artes desde el 16 hasta el 31 de agosto de 1948, aunque finalmente se prorrogó la exhibición por diez días. A ella concurrieron 26 artistas, entre dominicanos y extranjeros con más de un año de residencia en el país. Entre las tres secciones que imperaban en la muestra, se distinguieron varios apartados distribuidos a razón de cada una de ellas. En pintura, se diferenciaron: óleo, fresco, temple, acuarela, duco, pastel y gouache; en escultura: mármol, piedra, madera, marfil, bronce, cera, cemento y yeso; en dibujo: técnica al lápiz, carboncillo (crayón, plomo, sanguínea), a la tinta y otras técnicas adecuadas. En esta edición, los participantes podían enviar de una a tres obras, a cada una de las secciones.⁵⁴⁵ El jurado, nombrado por la Secretaría de Educación, estaba constituido por Darío Suro, Pedro René Contín Aybar, Celeste Woss y Gil, Delia Weber y presidido por Rafael Díaz Niese⁵⁴⁶.

Los participantes fueron los siguientes, *Sección de pintura*: Carlos Báez, Elsa Di Vanna, Gilberto Fernández Díez, Francisco Fernández Fierro, Gladis Fiallo de Albuquerque, José Gausachs, Mario Francisco Grullón, Elsa Grunning, Gilberto Hernández Ortega, Marianela Jiménez Reyes, Clara Ledesma, Antonio Malagón, Radhamés Mejía, Noemí Mella, Príamo Morel, Yoryi Morel, Hans Paap, Eligio Pichardo González, Abelardo Piñeyro, Marcial Emilio Schotborgh, Darío Suro, Nidia Serra y José

⁵⁴⁵ "Fijada fecha para abrir la cuarta Exposición Bienal de Artes Plásticas" en *La Nación*, nº 3.025, Ciudad Trujillo, 15 de junio de 1948, p. 12.

⁵⁴⁶ "La Exposición Bienal se inaugurará con 72 obras" en *El Caribe*, nº 121, Ciudad Trujillo, 12 de agosto de 1948, p. 13.

Vela Zanetti. *Sección de escultura*: José Figueroa, Luis Martínez Richiez y Antonio Prats Ventós. Y *Sección de dibujo*: Nidia Serra.⁵⁴⁷

Aida Cartagena Portalatín llevó a cabo una crítica⁵⁴⁸ señalando su visión, supeditada a su propio gusto. Recalcaba el colorido y el grafismo de la presente edición, deteniéndose en la labor extranjera y española al comentar que Gausachs, a pesar de que en este caso participaba fuera de concurso, presentaba unas obras con “resistencia a la acción explicativa”⁵⁴⁹, siguiendo la línea que le caracterizaba sin novedad alguna en su pintura. De Vela Zanetti resaltaba su firmeza y realidad humana, si bien explicaba que era en sus murales donde surgían sus temas con mayor libertad y valor. En el caso de la escultura, representada por el español Prats Ventós y el dominicano Martínez Richiez, no realizaba más que una mera mención, ya que para la ensayista dominicana, la grandeza escultórica de esta edición residía en las reservas primitivas de las obras de José Figueroa, artista emergente descubierto por Darío Suro, ancladas en la cultura indígena.

En cambio, en *La Nación*, Manuel Valldeperes⁵⁵⁰ no era tan considerado con la tónica general de la exposición, acusando a la mayor parte de los expositores de una falta total de “sinceridad estética”, tanto en los “realistas hasta lo trágico” como en “idealistas hasta el intelectualismo negativo”, en la línea de las dudas que sobre los artistas participantes había sugerido con anterioridad⁵⁵¹. Precisamente era lo dominicano lo que echaba en falta Valldeperes, en las obras de los jóvenes pintores de la isla, así como la ausencia de pasión y emoción. Asimismo, denotaba una inclinación imitativa y una influencia ajena al mundo del arte en la joven pintura, un carácter que provocaba cierto desarraigo con respecto a lo local, como la esencia racial, que se hallaba ausente. Prácticamente solo salvaba de la quema a José Gausachs, que además participaba fuera de concurso, ni siquiera veía avances en artistas ya muy reconocidos, aunque aún jóvenes, como Darío Suro, Yoryi Morel o Gilberto Hernández Ortega.

Valldeperes no dudaba en señalar a los jóvenes artistas que acusaban esta falta de sinceridad: Elsa Di Vanna, Radhamés Mejía, Eligio Pichardo González y Marcial Emilio Schotborgh, y lamentaba su alejamiento de un rumbo concreto que la plástica dominicana necesitaba encontrar.⁵⁵² El tema de la dominicanidad se revelaba como un asunto de importancia en cuanto a la definición de las artes en el país, y su visibilidad, a partir del evento expositivo, más importante la daba la Bienal. Curiosamente, el propio Valldeperes era capaz de ver este sesgo en pintores como Vela Zanetti (el rasgo del ser humano) o José Gausachs (abstracciones de índole espiritual), dos artistas

⁵⁴⁷ “Pintores y escultores que expondrán en la IV Exposición Bienal de Artes Plásticas que se abre el 16 de agosto” en *La Nación*, nº 3.084, Ciudad Trujillo, 12 de agosto de 1948, p. 13.

⁵⁴⁸ CARTAGENA PORTALATÍN, Aida. “En la Cuarta Bienal de la Galería de Bellas Artes” en *El Caribe*, nº133, Ciudad Trujillo, República Dominicana, 24 de agosto de 1948, p. 13.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ VALLDEPERES, Manuel. “La IV Exposición Bienal I” en *La Nación*, nº 3.100, Ciudad Trujillo, 28 de agosto de 1948, p. 13.

⁵⁵¹ VALLDEPERES, Manuel. “Por una conciencia artística” en *La Nación*, nº 3.084, Ciudad Trujillo, 12 de agosto de 1948, p. 13.

⁵⁵² VALLDEPERES, Manuel. “La IV Exposición Bienal II” en *La Nación*, nº 3.101, Ciudad Trujillo, 29 de agosto de 1948, p. 13.

exiliados españoles, aunque también lo apreciaba, sin mucho entusiasmo, en Morel o Suro.⁵⁵³

De Gausachs se exhibían tres obras, dos óleos: *Garratcha* y *Prometeo Hermes y Caco*, más un gouache: *Bella durmiente*, en los que la dominicanidad se transformaba en una emocionada abstracción que venía a “expresar todo el sentimiento amoroso del artista”⁵⁵⁴. Vela Zanetti también había presentado tres obras: *Diablo cojuelo*, *Tres Gracias* y *Estudio*. Valldeperes denotaba su interés por el estado trascendente de la vida y alababa sobre todo *Tres Gracias*, aunque advertía que la grandiosidad de las figuras de Vela Zanetti se adaptaban mejor a los excelsos temas históricos que al pequeño lienzo. El tercer artista español que consideraba el crítico en su repaso diario a la Bienal, era el escultor Antonio Prats Ventós, quien exponía tres esculturas: *Inocencia*, *Final* y *Hombre*.⁵⁵⁵

El tema de la dominicanidad fue el que definió la polémica suscitada en torno a la exhibición en un primer momento, pues si bien Valldeperes se quejaba de su ausencia desde las páginas de *La Nación*, Gómez du Breil alababa este rasgo presente de forma generalizada en exhibición desde la publicación *El Caribe*. Gómez du Breil⁵⁵⁶ hablaba del concepto de dominicanidad que imperaba en la exhibición destacándose, sobre todo, en artistas locales como Darío Suro o Hernández Ortega, a medio camino entre el folclorismo en el caso del primero y que recogía la inocencia y la fragilidad del negro para dar calor a su sentimiento, en el caso del segundo. Según el autor, la dominicanidad venía imperando en la obra de Gausachs desde sus inicios en la isla, y así en *Prometeo*, *Hermes* y *Caco* había adquirido una apariencia plagada de expresionismo decorativo de principios de siglo y capturado enfoques psicológicos con referencias picassianas, hasta caer en un plano en el que “lo sustantivo se convierte en dilema indescifrable y el tiempo y el espacio en mezquina forma de tratarlo”⁵⁵⁷. Este aspecto era más distante, a su parecer, en las otras obras del catalán, también presentes en la muestra, *Garratcha* y *Bella Durmiente*, valiéndose de la metáfora o anécdota para manifestar cierto lirismo y sutilidad con reminiscencias de un pasado poético glorioso que, desde luego, lo alejaban del concepto de dominicanidad que pretendía reivindicar en su artículo. Esta búsqueda en la monotonía del pasado, a juicio de Gómez Du Breil, también se podía apreciar en las obras del escultor español Prats Ventós, que no concordaban con su habitual dinámica a la hora de concebir la plástica.

⁵⁵³ VALLDEPERES, Manuel. “La IV Exposición Bienal III” en *La Nación*, nº 3.102, Ciudad Trujillo, 30 de agosto de 1948, p. 13.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ VALLDEPERES, Manuel. “La IV Exposición Bienal y IV” en *La Nación*, nº 3.103, Ciudad Trujillo, 31 de agosto de 1948, p. 13.

⁵⁵⁶ GÓMEZ DU BREIL, José M. “Con motivo de la Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *El Caribe*, nº 142, Ciudad Trujillo, República Dominicana, 2 de septiembre de 1948, p. 13.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.



José Gausachs, *Garratcha*, 1946, reproducida en *La Nación*, 28 de agosto de 1946, AGN.

Continuando con el tema de la dominicanidad, Domingo Moreno Jimenes⁵⁵⁸ se posicionaba en la misma trinchera que Valldeperes, opinando que este rasgo estaba ausente en las obras presentadas en la Biental, sobre todo, en la obra de Gausachs (en contra de lo que pensaba el propio Valldeperes). Al mismo tiempo, echaba de menos las figuras de corte histórico de Vela Zanetti que, curiosamente, en esta edición presentaba una de sus obras, *Diablo cojuelo*, con una estética de visible signo dominicano y rotundez en las formas, aunque con una temática alusiva a un personaje legendario de tradición castellana, que llevó a la literatura, en 1641, el dramaturgo Luis Vélez de Guevara. Parece que el poeta Moreno Jimenes añoraba una reivindicación más aguda de lo nacional y, en conjunto, señalaba que “se ve que hubo calidad dominicana y que la habrá, pero esto se espera como la aparición de módulos más acentuados o de personalidades más características”⁵⁵⁹.

No parecía haber una opinión extendida en cuanto a la IV Biental, pero desde luego la crítica se situaba claramente a favor de una cuestión: la necesidad de dominicanidad en la estética del arte moderno de la isla antillana. Unos pensaban que brillaba por su ausencia, y otros la veían en varios artistas, pero todos parecían estar de acuerdo en que aquel rasgo debía ser el definitorio de la pintura del país.

Aun así, la polémica llegó hasta tal punto que el, 1 de septiembre, en las páginas del diario *El Caribe*, se publicaba una carta abierta del poeta Freddy Gatón Arce que aparecía bajo el titular: “Gatón dice que el crítico Valldeperes se contradice”⁵⁶⁰. En la carta, Gatón se limitaba a recordar un texto que Valldeperes había escrito sobre una exposición de Granell en 1943, donde resaltaba términos como la

⁵⁵⁸ REYES-VARGAS, P.A. “Yoryi se inhibe y Suro olvida sus viejos temas, opina Moreno Jimenes sobre la IV Biental” en *El Caribe*, nº 143, Ciudad Trujillo, 3 de septiembre de 1948, p. 11.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ GATÓN ARCE, Freddy. “En fin, ¿quién regresa o se estancó? ¿Manuel Valldeperes, Suro, Hernández Ortega” en *El Caribe*, nº 141, Ciudad Trujillo, 1 de septiembre de 1948, p. 13.

libertad, la imaginación, el sello personal, etc. Conceptos éstos que, el poeta, quería oponer a sus últimas opiniones sobre la necesidad de dominicanidad y el estancamiento de algunos pintores, publicadas en *La Nación*.

Poco después, el 4 de septiembre y en la misma publicación, aparecía un texto del pintor Ernesto Scott⁵⁶¹, en el que se alineaba con el poeta Freddy Gatón y reprochaba la falta de una crítica seria de arte llevada a cabo por los verdaderos intelectuales, dejando así a Valldeperes en un lugar inferior y deplorando su actitud. Al día siguiente (y los tres consecutivos) fue Julio González Herrera⁵⁶² quien contestó a Valldeperes en términos similares, aunque en estos artículos la obra de Gausachs, que el crítico de *La Nación* había loado como símbolo de lo que él proponía, se ponía de por medio realizando una crítica negativa de la misma, encaminada a caricaturizar su arte.

La polémica no terminaría allí y el asunto llegó a ser escandaloso, lo cual, sin duda, ayudó en el rotundo éxito de la Bienal que, más allá de recibir millares de visitas, suscitó un debate muy necesario en el seno de la crítica. El 10 de septiembre el escritor Fredy Miller publicaba en *El Caribe* un artículo que reseñaba la disputa. Sin posicionarse en ninguno de los dos bandos, sí parecía estar más cerca de los presupuestos de Valldeperes:

“Realmente allí dentro hay mucha cosa sin importancia. Sin valor. Sin norte. En una gran parte de los trabajos existe una triste confusión del color y de la luz.”⁵⁶³

Al día siguiente, el propio Valldeperes, desde *La Nación*, de nuevo pretendía poner punto y final al tema defendiéndose de los ataques que había recibido, pero reiterando su opinión inicial de que había mucha falsedad en la Bienal.⁵⁶⁴ La contestación por parte de Julio González Herrera no se hizo esperar y tan solo dos días después apareció su réplica en *El Caribe*⁵⁶⁵. La disputa trascendió lo meramente artístico desde un inicio, pero finalmente se entremezcló con preferencias personales y elogios regalados a “amigos” y negados a otros artistas. Los nombres de Gausachs, Darío Suro o Vela Zanetti aparecieron en el debate como una pelota que pudiera lanzarse los unos a los otros, obviando quizá que ellos tan solo eran artistas y acaso no pretendieran formar parte de la polémica.

⁵⁶¹ SCOTT, Ernesto. “La Pintura Dominicana a merced de la Crítica” en *El Caribe*, nº 144, Ciudad Trujillo, 4 de septiembre de 1948, p. 13.

⁵⁶² GONZÁLEZ HERRERA, Julio. “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal I” en *El Caribe*, nº 145, Ciudad Trujillo, 5 de septiembre de 1948, p. 12; “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal II” en *El Caribe*, nº 146, Ciudad Trujillo, 6 de septiembre de 1948, p. 13; “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal III” en *El Caribe*, nº 147, Ciudad Trujillo, 7 de septiembre de 1948, p. 13, y “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal y IV” en *El Caribe*, nº 148, Ciudad Trujillo, 8 de septiembre de 1948, p. 13.

⁵⁶³ MILLER O., Fredy. “Una visita a la Cuarta Bienal” en *El Caribe*, nº 150, Ciudad Trujillo, 10 de septiembre de 1948, p. 13.

⁵⁶⁴ VALLDEPERES, Manuel. “Punto final a una polémica y a una labor” en *La Nación*, nº 3.114, Ciudad Trujillo, 11 de septiembre de 1948, p. 11.

⁵⁶⁵ GONZÁLEZ HERRERA, Julio. “Ante la huida estratégica del Señor Valldeperes” en *El Caribe*, nº 153, Ciudad Trujillo, 13 de septiembre de 1948, p. 13.

Más allá de los dardos lanzados entre sí por los críticos y los posicionamientos personales ante una misma cuestión, el éxito de la exhibición fue innegable y, a petición del público que escribía entusiasmado a la publicación *El Caribe*, las autoridades se vieron obligadas a emitir una disposición para prolongar la muestra por diez días más⁵⁶⁶, como sucediera en la anterior edición de la Bienal a petición de *La Nación*.

Los artistas premiados fueron: José Vela Zanetti por su *Diablo cojuelo*, y Elsa Di Vanna por *Troncos* en pintura. En escultura, tan solo Antonio Prats Ventós recibió honores por *Inocencia*. Todas estas obras fueron adquiridas por la Galería Nacional de Bellas Artes⁵⁶⁷. Schotborgh obtuvo un premio de 100RD\$ por ser el estudiante que mayor interés había despertado, galardón otorgado por el Ateneo de San Cristóbal⁵⁶⁸.



José Vela Zanetti, *Diablo cojuelo*, 1948, óleo sobre cartón, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

V Bienal, 1950

El 16 de agosto de 1950 tenía lugar la inauguración al público de la V Exposición Bienal de Artes Plásticas en la Galería Nacional de Bellas Artes, aunque un día antes había acontecido el *vernissage* entre expositores y un reducido número de críticos y periodistas.⁵⁶⁹ Se esperaba una gran afluencia de público en la línea de las últimas

⁵⁶⁶ “Últimas Opiniones Motivan Prolongación de la Bienal” en *El Caribe*, nº 142, Ciudad Trujillo, 2 de septiembre de 1948, p. 13.

⁵⁶⁷ CARTAGENA. Op. Cit., 1964, p. 86.

⁵⁶⁸ “El pintor Marcial Schotborgh recibió el premio S. Cristóbal” en *La Nación*, nº 3.104, Ciudad Trujillo, 1 de septiembre de 1948, p. 13.

⁵⁶⁹ “Dirección de Bellas Artes instituye la celebración del “Vernissage” con motivo de apertura de la V Exposición Bienal” en *La Nación*, nº 3.810, Ciudad Trujillo, 10 de agosto de 1950, p. 10.

Bienales, por lo que en el seno de la crítica surgió la petición a instituciones y personalidades pudientes de que se sumaran al Estado en su estímulo de las artes⁵⁷⁰, como se venía haciendo en otros países. A la petición realizada por *La Nación* contestó en seguida *El Caribe*, aplaudiendo la iniciativa y recogiendo el guante en lo que concluiría con la apertura del premio *El Caribe*⁵⁷¹. No obstante, existía un precedente en esta línea, el premio que el Ateneo de San Cristóbal había otorgado en la IV Bienal a Marcial Schotborg, el estudiante de la ENBA más destacado.⁵⁷²

De cualquier modo, la inauguración tuvo lugar el 16 de agosto, como venía siendo habitual, para hacerla coincidir con el Aniversario de la Restauración Nacional, destacándose la presencia de los “artistas de renombre internacional Jaime Colson, José Vela Zanetti, José Gausachs, Yoryi Morel, Manolo Pascual y otros”⁵⁷³. Las obras expuestas eran sesenta pinturas, cinco dibujos y diecisiete esculturas, y los artistas presentes en la Bienal, los siguientes: Mounia L. André, Tuto Báez, Ventura Báez Lora, Ada Balcácer, Rafael Enrique Brens, Jaime Colson, Félix Disla Guillén, Elsa Di Vanna, Mariano Echert, Gilberto Fernández Díez, Francisco Fernández Fierro, Juan Frías, Joseph Fulop, Liliana García, José Guasachs, Mario Francisco Grullón, Gilberto Hernández Ortega, Irma Hungría, Federico Izquierdo, Marianela Jiménez, Clara Ledesma, Domingo Liz, Noemí Mella, Yoryi Morel, Eridania Mir, Cecilio Pérez, Gabriela Pérez, Guillermo Pérez, Eligio Pichardo, Aida Roques, José Eugenio Rosa, Marcial Emilio Schotborgh, Leo Schultz Leitzman, Ernesto Scott, Nidia Serra, John Timirialsaff, Eduardo Ubago, Rosalydia Ureña Alfáu, José Vela Zanetti, Luz María Castillo, Luis Martínez Richiez, Radhamés Mejía, Ismael López Glass, Manolo Pascual, Antonio Prats Ventós y Antonio Toribio.⁵⁷⁴

El 26 de agosto *La Nación* publicaba un texto de Luis S. Escobal⁵⁷⁵, quien se declaraba más diletante que crítico. Afirmaba que había gozado con la contemplación de las pinturas y esculturas de la V Exposición Bienal de Artes Plásticas, destacando y felicitando tanto a los jóvenes artistas como a los que ya consideraba maestros, entre los que señalaba a Vela Zanetti y Gausachs, entre otros.

José Gausachs había presentado dos óleos, *Flores* y *Mulata*, Vela Zanetti una pieza sobre madera: *La lluvia*, y un *panneau* mural: *Serenata*, además del dibujo *Rogativa en Castilla*. En escultura, la representación de los exiliados españoles recaía en el maestro Manolo Pascual con *Figura de hierro* y *La joven de las calabazas* y

⁵⁷⁰ “El esfuerzo de los artistas requiere mayores estímulos” en *La Nación*, nº 3.802, Ciudad Trujillo, 2 de agosto de 1950, p. 8.

⁵⁷¹ “El Caribe otorgará premio en Bienal de Artes Plásticas” en *El Caribe*, nº 860, Ciudad Trujillo, 22 de agosto de 1950, p. 9. Este premio estaba dotado con RD\$ 50 en metálico, y sería concedido a un expositor estudiante de la ENBA.

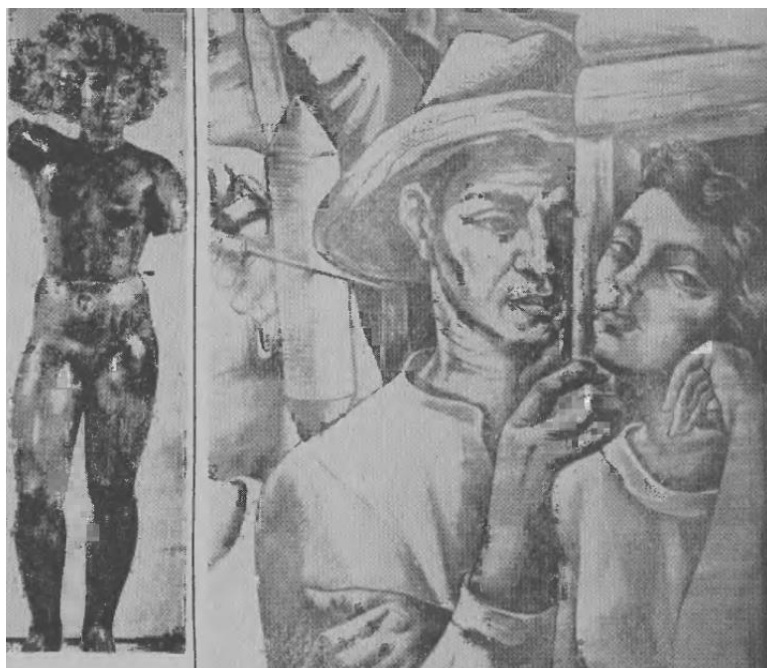
⁵⁷² “Sobre la V Exposición Bienal” en *El Caribe*, nº 847, Ciudad Trujillo, 9 de agosto de 1950, p. 8.

⁵⁷³ “La V Exposición Bienal de Artes Plásticas atrae numeroso público” en *La Nación*, nº 3.818, Ciudad Trujillo, 18 de agosto de 1950, p. 8.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

⁵⁷⁵ ESCOBAL, Luis S. “La V Exposición Bienal” en *La Nación*, nº 3.825, Ciudad Trujillo, 26 de agosto de 1950, p. 9.

Antonio Prats Ventós, quien exponía *Figura en mármol*, *Figura en alabastro* y *Niña caminando sobre el agua*.⁵⁷⁶



(izq.).- Prats Ventós, *Niña caminando sobre el agua*, escultura.
(dcha.).- Vela Zanetti, *Serenata*, 1950. Ambas reproducidas en *El Caribe*, 20 de agosto de 1950, AGN.



Vela Zanetti, *Rogativa en Castilla*, 1950. Vela Zanetti dándole los últimos retoques a su obra, durante la *Vernissage* de la V Bienal. Ambas reproducidas en *El Caribe*, 16 y 25 de agosto de 1950 respectivamente, AGN.

⁵⁷⁶ "V Exposición Bienal de Artes Plásticas" en *La Nación*, nº 3.826, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1950, p. 12.

Precisamente las obras de Vela Zanetti recibieron una mención y alabanza por el crítico Jaime A. Lockward, quien destacaba sobre el resto de artistas la figura del burgalés y lo asimilaba a la pintura y cultura dominicanas en los siguientes términos:

“Dos excelentes dibujos y una pintura presenta [no se entiende la palabra] pintor dominicohispano José Vela Zanetti, cuyo trabajo como muralista es tan notable y de tanta importancia en el desarrollo de la pintura dominicana. Vela Zanetti, aunque español de nacimiento, es un artista formado en nuestra tierra e identificado esencialmente con nuestro espíritu y nuestra manera artística de ser. Sus cuadros traslucen siempre una noble preocupación por lo auténticamente dominicano, desde lo indígena hasta lo presente, tanto en los temas, en el dibujo o en el color como en el sentido renovador de su técnica plástica, en perpetua afán de progresivo devenir. En *Rogativa en Castilla*, con su vigor en los puros trazos del dibujo, vigor de la tierra castellana que lo vio nacer para arraigarse a tiempo en el más castellano de los países de América, Vela Zanetti –que es de León, Castilla– destila la tierra a través de su pincel con el amor evocador de lo suyo que dejó atrás y que ahora le brota en la nueva tierra, que también es suya, como un retoño del tronco firme de la raza.”⁵⁷⁷

Lockward también subrayaba el asunto que había causado tanta polémica en la anterior Bienal: la dominicanidad. Afirmaba en su artículo que las obras presentes en la exposición rezumaban sentimiento y carácter dominicanos, y ponía de manifiesto, en este sentido, la labor de la ENBA. En cuanto a los escultores, no dudaba en ensalzar por encima de todos a Antonio Prats Ventós.⁵⁷⁸

Hubo otras críticas sobre la Bienal, mucho más calmadas que las que participaron de la polémica de 1948. Gerardo Gallegos, en *El Caribe*, decide realzar la figura de los artistas jóvenes como las promesas del futuro, y narra su visita a la Galería Nacional de Bellas Artes en compañía de la joven artista Noemí Mella.⁵⁷⁹

Finalmente los premiados fueron, en pintura, y por este orden: en primer lugar *Niños en el mar* de Gilberto Hernández Ortega; en segundo lugar, *Elisa* de Clara Ledesma, *Composición* de Noemí Mella y *La cosecha* de Joseph Fulop; en tercera selección: *Los arrodillados* de Eligio Pichardo, *Paisaje* de Nidia Serra y *Niña sentada* de Félix Disla Guillén. En escultura el primer premio fue para Antonio Prats Ventós por su *Figura en alabastro*⁵⁸⁰, y el segundo la figura en mármol de Radhamés Mejía. Todas estas obras premiadas, como venía siendo habitual, pasaron a formar parte de la Galería Nacional de Bellas Artes, mientras que la Universidad de Santo Domingo adquirió el estudio del dibujo mural de Vela Zanetti *Rogativa de Castilla* y el óleo de Elsa Di Vanna, *Bosque*. El Ateneo de San Cristóbal otorgó su premio a Domingo Liz por

⁵⁷⁷ LOCKWARD, Jaime A. “Una ojeada a V Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 3.826, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1950, p. 14.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ GALLEGOS, Gerardo. “Instantáneas de la Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *El Caribe*, nº 861, Ciudad Trujillo, 23 de agosto de 1950, p. 11.

⁵⁸⁰ Es probable que la *Figura en alabastro* de Prats Ventós, se trate de la misma obra que presentara para la Bienal anterior, *Inocencia*, y por la que no obtuvo ningún premio pero sí reconocimientos por parte del jurado. A juzgar por las fotografías del momento, podemos observar la misma estética y el mismo material por lo que, presumiblemente, en esta ocasión, y dada la buena acogida que obtuvo con anterioridad, se decantase por mostrar el mismo trabajo pero con distinta denominación.

su óleo *Caballos*, mientras que el periódico *El Caribe* premió al escultor Antonio Toribio por su obra en yeso *Jóvenes tamboreros*.⁵⁸¹

Debemos señalar aquí que en esta V Bienal participó por primera vez un joven artista español exiliado, que había llegado a la República Dominicana siendo aún un niño, en mayo de 1940, Eduardo Martínez Ubago.



Prats Ventós, *Inocencia/Figura en alabastro*, 1948, alabastro, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

El 31 de agosto se ponía fin a esta edición de la Exposición Bienal de Artes Plásticas, una exhibición que había dejado una muy buena impresión tanto por parte de los valores jóvenes como con los grandes maestros. En cuanto a los artistas exiliados españoles, solo Prats Ventós, quien en realidad se había formado completamente como artista en la isla, se había alzado con un premio oficial, aunque Vela Zanetti había sido premiado por la Universidad de Santo Domingo.

En esta misma Bienal, y sobre todo a partir de ella, se pudo observar la tendencia renovadora en cuanto a los participantes, contando ya con varios graduados y estudiantes de la ENBA. Esto conllevó también la paulatina desaparición de los exiliados en los elencos de participantes y los cuadros de honor; tan solo Prats Ventós, cuyo caso es algo especial, continuó exponiendo en las Bienales y obteniendo premios de forma habitual.⁵⁸²

⁵⁸¹ “Primeros premios a H. Ortega y Prats Ventós” en *El Caribe*, 876, Ciudad Trujillo, 7 de septiembre de 1950, p. 9.

⁵⁸² Las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas se repitieron cada dos años hasta 1960, y hubo una última edición en 1963. En 1972 se convocó la XII Bienal de Artes Plásticas, retomándose desde entonces y hasta la actualidad, aunque a partir de 1990 se llamó Bienal Nacional de Artes Visuales. Prats Ventós ganó el Primer premio de escultura en la VII Bienal, en 1954 y el Segundo premio en la VIII, en 1956.

3.5.2. Las Bienales Hispanoamericanas de Arte.

Las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas dominicanas suponían el evento artístico y cultural más importante en la isla cada dos años, si bien su consideración era en clave nacional.

Sin embargo, dentro de este apartado, nos ha parecido de gran interés aludir a las Bienales Hispanoamericanas de Arte⁵⁸³, que tuvieron lugar en los años cincuenta. Se trataba de grandes certámenes organizados por el gobierno español de Franco y encaminados a promover la acción exterior dentro de su “política de Hispanidad”, gestadas y organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica (en adelante, ICH), en acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores (MAE) y su Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC)⁵⁸⁴. Estas exposiciones tuvieron impacto a nivel internacional, especialmente en el ámbito hispanoamericano, que, como su propio nombre indica, fue donde buscó proyección y la República Dominicana fue de los primeros países en sumarse entusiasmado al proyecto.

Con el bloqueo diplomático internacional impuesto a España, tras la II Guerra Mundial, el régimen ideó un instrumento cultural para la revisión de su imagen, como acercamiento diplomático con los gobiernos hispanoamericanos, basado en la gira de recitales poéticos por diferentes países del área, protagonizada por creadores y funcionarios culturales. De estos viajes, con una clara “misión poética”, se pasó al viaje con “misión artística”⁵⁸⁵ que se fundamentó en la celebración de las Bienales Hispanoamericanas de Arte.

Baste indicar aquí que se llegaron a celebrar tres ediciones: la primera en Madrid, entre octubre de 1951 y febrero de 1952; la segunda edición, que se promocionó como la Bienal del Caribe, se realizó con demora en La Habana, entre mayo y septiembre de 1954; la tercera y última tuvo lugar en Barcelona entre

⁵⁸³ Para profundizar más en el asunto de las Bienales Hispanoamericanas de Arte véase: CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Biblioteca de Historia, nº 30), 1996; CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Presencia e influencia en España del arte americano a través de las Bienales Hispanoamericanas” en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. “Biblioteca de Historia del Arte, nº 9), 2005, pp. 467-484 y CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte. Arte, política y polémica en un certamen internacional en los años cincuenta*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

⁵⁸⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de Arte” en *Astórica. Revista de estudios astorganos*, nº 31, Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 2012, p. 185.

⁵⁸⁵ Entre diciembre de 1949 y marzo de 1950, los viajes a Hispanoamérica, bajo la fórmula de “misión poética”, que ofrecían recitales de poesía actual y propia en América, fueron protagonizados por Luis Rosales, Leopoldo Panero, Antonio de Zubiaurre y Agustín de Foxá. Entre los países que visitaron, se halló la República Dominicana, donde la estancia fue corta pero significativa, pues habría de ser el antecedente para la realización de la muestra antológica de la II Bienal Hispanoamericana, como veremos a continuación. CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Los viajes misionarios de la poesía y del arte al Caribe en la diplomacia franquista” en CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.). *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 699-718.

septiembre de 1955 y enero de 1956⁵⁸⁶. Desde el punto de vista de la República Dominicana, tras la recibir la invitación a participar en la primera Bienal, Darío Suro, por aquel entonces agregado cultural de la embajada dominicana en Madrid, realizó una encuesta publicada en *Correo Literario* el 15 de diciembre de 1950, donde se mostraba favorable y consideraba muy acertada la decisión de Alfredo Sánchez Bella, director del ICH, organismo que, como hemos explicado, sostenía gran parte de la política que había generado la organización de las Bienales.⁵⁸⁷

Al entusiasmo de Suro en *Correo Literario* se sumaba el embajador dominicano en Madrid, Elías Brache, en una entrevista publicada por el mismo medio poco más tarde, en la que comentaba que la Bienal suponía una buena ocasión, para los artistas dominicanos, de darse a conocer en España. En seguida estas oportunidades se verían verificadas, pues en febrero de 1951 *Correo Literario*, revista dirigida por Leopoldo Panero⁵⁸⁸, dedicaba un artículo a Darío Suro y Jaime Colson, los dos artistas de mayor renombre en la isla caribeña y que, además, jugaron un papel decisivo en la participación dominicana en las Bienales, Suro, como agregado cultural de la Embajada de República Dominicana en España, y Colson, desde su labor como Director General de Bellas Artes en Ciudad Trujillo.⁵⁸⁹

Finalmente participaron Ada Balcácer, Gilberto Hernández Ortega, Noemí Mella, Marianela Giménez Reyes, Marcial Schotborgh, Clara Ledesma, Nidia Serra, Eligio Pichardo, Fernando Peña Defillo, Óscar Peña, Manuel del Cabral y Darío Suro⁵⁹⁰, todos ellos dominicanos y en su gran mayoría graduados por la ENBA. Como podemos observar, no participó ninguno de los españoles refugiados en la República Dominicana.

La siguiente edición de la Bienal Hispanoamericana se celebró finalmente en La Habana, en 1954, aunque se habían ofrecido también Caracas y Santo Domingo, lo cual fue una de las razones por las que se conoció como Bienal del Caribe. De igual modo la muestra itineró de forma antológica por las dos capitales señaladas, así como por Mérida (Venezuela), Bucaramanga, Medellín, Cali, Popayán, Tunja y Bogotá (Colombia)⁵⁹¹, e igualmente por Nueva York y Washington en EE.UU.

⁵⁸⁶ La celebración de cada una de estas Bienales culminaba con la itinerancia de muestras antológicas. A propósito de la I Bienal, se celebró una muestra antológica en Barcelona; la segunda edición, celebrada en La Habana se completó con exhibiciones en la República Dominicana, Venezuela y Colombia; mientras que la III Bienal, ya en España, tuvo su itinerancia por Ginebra y Zaragoza. (CABAÑAS BRAVO. "Los viajes misionarios..." en CABAÑAS BRAVO, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y RINCÓN GARCÍA (eds.). Op. Cit., 2011, pp. 700-701).

⁵⁸⁷ CABAÑAS. Op. Cit., 1996, p. 400.

⁵⁸⁸ Leopoldo Panero tuvo un papel decisivo en la participación de los países iberoamericanos en las Bienales, ya que fue su Secretario General y verdadero organizador. Para ahondar en su labor, véase: CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, León, Ayuntamiento de Astorga, 2007, pp. 81-253.

⁵⁸⁹ CABAÑAS. Op. Cit., 1996, p. 400.

⁵⁹⁰ "Varios pintores dominicanos participarán en la I Exposición Hispanoamericana de Madrid" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 17 de marzo de 1951, [recorte de prensa de la AGN].

⁵⁹¹ CABAÑAS BRAVO, Miguel. "La crítica ocasión de la II Bienal Hispanoamericana de Arte" en *Revista de Historiografía*, nº 19, Madrid, Instituto de Historiografía "Julio Caro Baroja", febrero de 2013, p. 42.

La Bienal de la Habana se inauguró en mayo de 1954 con la presencia del presidente cubano Batista, participando dieciocho países con un total de 1.829 obras a concurso. Consideramos importante reseñar que, pese a la oposición de muchos artistas exiliados a esta Bienal, como ya había sucedido con la primera⁵⁹², sí hubo una importante participación de los mismos, dedicándose una sala a la Escuela Española en París (con la participación de Pedro Flores y Óscar Domínguez, entre otros) y otra a los artistas extranjeros residentes en Cuba, esencialmente refugiados españoles.⁵⁹³



De izq. a dcha.: Luis González Robles (Vicesecretario de la Bienal), Aris Azar (Director General de Bellas Artes), José Vela Zanetti (Director de la ENBA) y Pedro Roselló (técnico montador de cuadros de la Bienal), discuten la organización de la Bienal en Santo Domingo. Fuente: *El Caribe*, 12 de octubre de 1954, AGN.

Por parte de la República Dominicana participaron dos exiliados, Antonio Prats Ventós (escultura) y José Gausachs (pintura), además de dominicanos: Silvano Lora (cuyo óleo *Danza litúrgica* obtuvo el premio “Joaquín Otero”), Gilberto Hernández Ortega, Jaime Colson, Joseph Fulop, Liliana García, Marianela Jiménez, Mounia L. André, Yoryi Morel, Noemí Mella, Eligio Pichardo, Mercedes Rodríguez, Nidia Serra y Celeste Woss y Gil⁵⁹⁴, para un total de 28 obras. La exposición fue llevada posteriormente a Ciudad Trujillo, donde se inauguró el 24 de octubre (como un elogio al Generalísimo Trujillo por coincidir con su onomástica y cumpleaños) de aquel mismo

⁵⁹² No debemos olvidar, por poner un ejemplo muy gráfico, el manifiesto Antibienal lanzado por Picasso ante la celebración de la primera edición, véase el capítulo: CABAÑAS BRAVO, Miguel. “La inhibición de Miró, la entusiasta adhesión de Dalí y el “manifiesto anti-bienal de Picasso” en CABAÑAS. Op. Cit., 1996, pp. 303-326.

⁵⁹³ CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Arte, crítica, diplomacia, posición ideológica y relato discrepante en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, 1954)” en BARREIRO LÓPEZ, Paula y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.). *Crítica(s) de Arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Colección Ad Hoc, nº 28), 2013, p. 124.

⁵⁹⁴ “Clausuran hoy II Bienal Hispanoamericana de Arte” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 18 de noviembre de 1954, [recorte de prensa de la AGN].

año de 1954 en el antiguo edificio del Archivo General de la Nación⁵⁹⁵, contando con trescientas obras. Del total de más de mil novecientas que se exhibían en La Habana, la capital dominicana recibía cerca de trescientas piezas⁵⁹⁶, incluyendo las premiadas y una selección del resto.

La visita de la Bienal a Santo Domingo fue un hecho sin precedentes, pudiendo observar obras de arte foráneas, al natural, sobre todo las que procedían de Europa y dilucidando así las diferencias entre lo que se hacía en América y lo que se realizaba en el viejo continente, algo que ya había comentado Darío Suro anteriormente cuando se preparaba de la primera Bienal.⁵⁹⁷ La prensa se hizo eco del evento y se reprodujeron algunas obras como el óleo de Benjamín Palencia *Merienda en la sombra*⁵⁹⁸, o *Retrato de Azorín*, de Daniel Vázquez Díaz.⁵⁹⁹ Junto con estas obras pertenecientes a la II Bienal, también se exponían reproducciones del Museo del Prado. A pesar del éxito de la muestra dominicana, los organizadores no quedaron satisfechos con las ventas por parte del gobierno de la isla⁶⁰⁰; se vendieron veinticuatro obras a particulares, mientras que el estado dominicano compró cuatro dudosas armaduras para el Museo del Ejército, y una escultura de José Clará, para el Palacio de Bellas Artes, por sugerencia de Trujillo⁶⁰¹. Finalmente la Bienal Hispanoamericana fue clausurada el 18 de noviembre, trasladándose posteriormente a Caracas.



Día de inauguración de la II Bienal Hispanoamericana de Arte en su itinerancia en Santo Domingo, en el antiguo local del Archivo General de la Nación. Fuente: *La Nación*, octubre de 1954, AGN, Santo Domingo.

⁵⁹⁵ "Solemnemente queda inaugurada en esta ciudad la II Exposición Bienal Hispanoamericana de arte" en *La Nación*, nº 5.343, Ciudad Trujillo, 25 de octubre de 1954, [recorte de prensa de la AGN].

⁵⁹⁶ "Secretario educación abre II Exposición Bienal de Arte. Habla Embajador de España" en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 25 de octubre de 1954, [recorte de prensa AGN].

⁵⁹⁷ CABAÑAS. Op. Cit., 1996, p. 400.

⁵⁹⁸ "Visiones de la II Bienal Hispanoamericana" en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 2 de noviembre de 1954, p. 9, [recorte de prensa de la AGN].

⁵⁹⁹ "Muy visitada la II Bienal Hispanoamericana de Arte" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 1954, [recorte de prensa de la AGN].

⁶⁰⁰ CABAÑAS BRAVO. "Los viajes misionarios..." en CABAÑAS BRAVO, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y RINCÓN GARCÍA (eds.). Op. Cit., 2011, p. 714.

⁶⁰¹ "Gobierno compra escultura para el Palacio de Bellas Artes" en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 19 de noviembre de 1954, [recorte de prensa del AGN].

La III Bienal Hispanoamericana de Arte tuvo lugar en Barcelona, inaugurándose en septiembre de 1955, y permaneció abierta hasta el 6 de enero de 1956. La República Dominicana volvió a participar, esta vez con veintitrés cuadros y ocho esculturas, contando con los siguientes artistas: Mario Cruz, Isidro Álamo Saavedra, Antonio Prats Ventós, Antonio Toribio (hasta aquí en escultura), Mounia L. André, Nidia Serra, Gilberto Hernández Ortega, Clara Ledesma, Paul Giudecelli, Joseph Fulop, Félix Disla Guillén, Mario Grullón, Yoryi Morel, Noemí Mella, Eduardo Martínez Ubago, Milán Lora, Eligio Pichardo, Liliana García y José Vela Zanetti⁶⁰², siendo este, junto a Antonio Prats Ventós y Martínez Ubago, uno de los participantes exiliados españoles. Desde luego, se remarcaba la presencia de los artistas exiliados españoles en la muestra, pero sin aludir a su procedencia, señalando su importancia para el caso dominicano por participar en la labor renovadora del arte nacional de la isla, a través de la fundación de la ENBA⁶⁰³.



Vela Zanetti junto a sus obras *Tamborito* y *El gallero*. Fotografía publicada en *Hoja del Lunes*, 15 de agosto de 1955.

Especialmente, en el catálogo de la III Bienal Hispanoamericana en la parte dedicada a la representación de la República Dominicana, se destacaba la labor realizada por José Vela Zanetti, actual director de la ENBA, cuya obra había traspasado las fronteras nacionales⁶⁰⁴. Al igual que Eligio Pichardo, Vela Zanetti presentó obras a diferentes secciones: tres grandes obras para la sección de pintura (*Gallero*, *Músicos* y *Maternidad*) y tres piezas para el apartado de dibujo (*Estudio para el Gallero*, *Riña de gallos* y *Madre e hijo*). Aunque Vela Zanetti era tratado dentro del marco dominicano, parte de la crítica de arte española, cercana al ICH y conectada con el espíritu progresista de la Bienal y con Leopoldo Panero, subrayaba la condición de español del pintor. De este modo, Rafael Santos Torroella destacaba el trabajo minucioso y

⁶⁰² "Envían obras participarán..." Op. Cit., 1 de agosto de 1955.

⁶⁰³ CABAÑAS BRAVO. Op. Cit., 2007, pp. 299-300.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 300.

decorativista de formas y colores en las obras presentadas por Vela, mientras que, José María Morenos Galván, resaltaba su labor muralística, señalando lo siguiente:

“Un artista español en quien cabe señalar la influencia mexicana adoptada por circunstancias de lugar y tiempo: José Vela Zanetti. Acaso presionado por su facultad muralista, que en América significa casi una adscripción a lo mexicano, este pintor persigue fundamentalmente una temática. La sujeta a cánones del muralismo de todos los tiempos”⁶⁰⁵.

El gobierno dominicano decidió patrocinar un premio valorado en mil pesos para que la organización de la Bienal lo entregase en su nombre al autor de la obra merecedora⁶⁰⁶, recayendo en Miguel Villá. En realidad este tipo de premios fue nota constante y varios países americanos participaron en la iniciativa. Sin embargo, en lo que atañe a esta investigación, debemos señalar que José Vela Zanetti obtuvo el Gran Premio de Dibujo por su obra *Riña de gallos*. La III Bienal vino a concretar, no solo por el premio a Vela Zanetti, obviamente, el acercamiento del gobierno de Franco a los círculos culturales en el exilio, lográndose una importante participación de españoles refugiados en otros países así como de países con los que no había relaciones o estas no eran buenas, como México.⁶⁰⁷



Vela Zanetti, *Riña de Gallos*, 1955.

⁶⁰⁵ Ibídem, p. 304.

⁶⁰⁶ “RD dona premio de \$1.000 para otorgarse III Bienal” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 15 de septiembre de 1955, [recorte de prensa de la AGN].

⁶⁰⁷ CABAÑAS. “Leopoldo Panero...” Op. Cit., 2012, p. 204.

3.6. Aportaciones e influencias de los artistas españoles exiliados a la plástica dominicana. Los ecos de la vanguardia artística española del exilio.

La estética moderna en el arte dominicano que surgió a comienzos del año 1940, vino propiciada por el contacto con los lenguajes artísticos de las vanguardias europeas que trajeron consigo los artistas españoles refugiados. Para éstos, el arribo a tierras dominicanas produjo una nueva experiencia estética fruto de otra realidad geográfica y sociocultural que dio como resultado planteamientos artísticos con nuevos contenidos, temáticas y formas. La presencia de los artistas españoles exiliados, favoreció el florecimiento de varias generaciones de artistas dominicanos que bebieron de sus fuentes. Al mismo tiempo, se originó una reciprocidad estética entre artistas nacionales y extranjeros como consecuencia de esta convivencia, traduciéndose en un verdadero diálogo cultural que diversificó los caminos del arte de cada uno de ellos.

Como se ha remarcado en varias exposiciones⁶⁰⁸, especialmente en la celebrada en 2010, *Huellas por La Mar. Deslumbramientos-Alumbramientos*⁶⁰⁹, el papel de los artistas refugiados españoles fue significativo en la gestación de una nueva dinámica en las artes plásticas dominicanas. En su conjunto, esta última muestra, ha sido la más destacada expresión visual que ha puesto de manifiesto que, la producción realizada por los españoles refugiados, incidió en el desarrollo de las obras de sus pupilos dominicanos. Pero, al mismo tiempo, los creadores españoles exiliados maduraron y avanzaron en sus creaciones plásticas a raíz del choque cultural y la revelación de un entorno geográfico y humano diferente.

Gracias al incremento del interés sobre los artistas españoles exiliados en la República Dominicana, podemos hacernos una idea más precisa de su papel difusor y sus aportaciones al arte dominicano moderno, así como el papel enriquecedor que este entorno aportó a nuestros protagonistas errantes. Por ello, y a pesar de ser objeto de algunas exposiciones, las contribuciones artísticas de los creadores exiliados españoles a la plástica dominicana, y las influencias que la realidad isleña proyectó en sus obras, merecen una necesaria recopilación y análisis que se detenga en las transferencias artísticas y culturales de unos y otros.

Hasta la llegada de la emigración artística española a la República Dominicana, la pintura se encontraba dominada por el clasicismo y el romanticismo, con ciertos retazos impresionistas, y por la tradición europea novecentista con un superficial

⁶⁰⁸ Nos referimos a las exposiciones que han abordado la producción artística de la emigración española de 1939 en la República Dominicana pero concretando, de manera somera, su influjo en el arte dominicano, *Los Inmigrantes* (1989), *La impronta española en la pintura dominicana contemporánea* (1995) y *Arte dominicano, artistas españoles y modernidad* (1996). TOLENTINO. Op. Cit., 31 de mayo de 1989, GIL FIALLO, Laura. *La impronta española en la pintura dominicana contemporánea*, [cat. exp.], Santo Domingo, Centro Cultural Hispánico, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1995, y MILLER. Op. Cit., 1996.

⁶⁰⁹ CASSÁ, Roberto, GUERRERO, Myrna, SANTOS, Danilo de, TOLENTINO, Marianne de. *Huellas por La Mar. Deslumbramientos-Alumbramientos*, [cat. exp.], Santo Domingo, Palacio de Bellas Artes, 2010.

tropicalismo que no llegaba a estar definido⁶¹⁰. José Antonio Caro, en una conferencia dictada en 1952⁶¹¹, cuando la modernidad ya estaba instalada en la isla, recordaba que el arte de finales del siglo XIX se encontraba “dormido”, estancado ante fórmulas académicas que habían perdido los necesarios impulsos creadores. Anticipaba, por tanto, la llegada de una modernidad que sentó sus bases en la libertad creadora, produciendo acciones mediante una imaginación dinámica, para dar lugar a un esperado arte contemporáneo.

Este arte contemporáneo, nació de la modernización y el enriquecimiento del proceso plástico propiciado por los artistas españoles refugiados, y también los judíos⁶¹², hecho innegable para la mayoría de autores⁶¹³ que han escrito sobre este tema. Así, Julián Devis Echandia constataba ya en 1954, sobre la emigración artística española en la República Dominicana, que:

“Todos y cada uno, tanto los que permanecieron como los que se ausentaron, ejercieron una influencia en la juventud dominicana. El arte europeo, las preocupaciones modernas en sus distintas manifestaciones, especialmente en la búsqueda de los tantísimos ismos, coadyuvaron a la formación de la actual generación de artistas nacionales”⁶¹⁴.

No obstante, Valldeperes⁶¹⁵ recordaba que el camino hacia las nuevas tendencias del arte había sido iniciado en la República Dominicana por Celeste Woss y Gil, Yoryi Morel, Darío Suro y Jaime Colson. Aunque este último de manera indirecta, debido a su residencia en el extranjero durante el proceso renovador de los años 40. Además, hay que tener en cuenta que Celeste Woss y Gil se había formado fuera del país, mientras que Yoryi Morel y Darío Suro habían tenido una formación regionalista. Woss y Gil, había iniciado estudios artísticos en Santiago de Cuba, formación que completó en EE.UU. Por su parte, Yoryi Morel y Darío Suro, limitaban su actividad a sus zonas de procedencia, Santiago y La Vega, respectivamente. Jaime Colson halló en Europa el marco oportuno para su aprendizaje, distanciándose de sus raíces antillanas. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando teniendo como maestros a Cecilio Plá y Julio Romero de Torres. Tras participar en exposiciones en Madrid, Barcelona, París o Bruselas, regresó en 1950 a su patria, incorporándose movimiento moderno dominicano.

⁶¹⁰ VALLDEPERES, Manuel. “Síntesis panorámica del arte en Santo Domingo” en *La Nación*, Ciudad Trujillo 24 de octubre de 1956, p. 37, [recorte de prensa del AGN].

⁶¹¹ “Acerca de pintura y pintores del siglo XX, habló el Ing. Caro en la Escuela de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 13 de febrero de 1952, [recorte de prensa del AGN].

⁶¹² Tal y como subraya Paula Gómez, el mayor impacto en las artes visuales dominicanas provino de la emigración republicana española, con su producción constante y su labor docente en la ENBA. En cualquier caso, cabe tener en cuenta a las figuras de Lothar, Fulop, Mounia André y Hans Paap. (GIL FIALLO, Laura, GÓMEZ, Paula y UGARTE, María. *Arte Moderno Dominicano. Narrativas e imaginarios*, [cat. exp.], Huelva, Fundación Caja Rural del Sur, 2009, p. 7.).

⁶¹³ Jeannette Miller, María Ugarte, Laura Gil Fiallo, Paula Gómez y Danilo de los Santos, son algunos de los autores que han afirmado, en sus múltiples escritos, la enorme y necesaria influencia ejercida por los artistas españoles exiliados así como el trasvase cultural con la realidad plástica dominicana. Véanse: MILLER. Op. Cit., 1996. GIL FIALLO, GÓMEZ y UGARTE. Op. Cit., 2009. SANTOS, Danilo de. Op. Cit., 2003.

⁶¹⁴ DEVIS ECHANDIA, Julián. *República Dominicana*, Barranquilla (Colombia), Editorial Barranquilla, 1954, p. 224.

⁶¹⁵ VALLDEPERES, Manuel. “Síntesis panorámica del arte en Santo Domingo” en *La Nación*, Ciudad Trujillo 24 de octubre de 1956, p. 37, [recorte de prensa del AGN].

Pero sus experimentaciones estéticas en la búsqueda de la modernidad, como una mezcla de lenguajes europeos, norteamericanos y latinoamericanos no encontró asiento suficiente, para que posteriores generaciones continuasen su estela forjando un verdadero arte dominicano contemporáneo. Además, muchos de los jóvenes que tenían interés por las artes y manifestaban ciertas cualidades, no contaban con las infraestructuras suficientes como para poder realizarse en el camino de la creación artística y hacer de ésta su medio de vida. La formación de los jóvenes artistas se limitaba a las escuelas privadas de pintura, supeditadas por las directrices de sus maestros, sin poder adentrarse en un camino de experimentación estética propia, que condujese a lenguajes de vanguardia.

Por ello, la aparición de una serie de artistas españoles exiliados y, como consecuencia, un ambiente cultural más activo que servía de estímulo a las nuevas generaciones, unido a la fundación de la ENBA como foco transmisor, propició el establecimiento de la modernidad en el arte dominicano.

Podemos afirmar que, el renacer de la cultura en la República Dominicana en los primeros años de la década de los 40, fue motivado por el exilio republicano español de 1939. Sin embargo, para impulsar el nacimiento del verdadero arte contemporáneo dominicano, no sólo bastó con la mera presencia de los artistas españoles refugiados, sino que también fue fundamental la creación de una serie de instituciones que respaldaron y difundieron su trayectoria. Gracias al asesoramiento de Rafael Díaz Niese, como primer orientador del arte moderno en la República Dominicana al gobierno de Trujillo, se produjo todo un florecimiento cultural y artístico que alentó la creación de importantes instituciones. De este modo, Trujillo se valió de los artistas españoles exiliados para la legitimación y propaganda de su régimen, como si se tratase de un auténtico mecenas. Como hemos señalado, en 1942, se produjo una organización metódica de las enseñanzas artísticas con la premisa de Trujillo de que “en el país sobraba la afición y el talento y faltaban instituciones y los acontecimientos”⁶¹⁶. Esta nueva conciencia cultural permitió la creación de la ENBA, las Bienales, la Galería de Bellas Artes y todo un desarrollo de empresas culturales en el país, que tuvo como protagonista destacado a la emigración artística española.

De hecho, para Darío Suro⁶¹⁷, la I Bienal de Artes Plásticas de 1942, en la que participaron artistas nacionales y extranjeros, españoles en su mayoría, fue el punto de partida de la verdadera liberación del arte dominicano, del pasado académico y de fórmulas clasicistas, para adentrarse en el nuevo camino de la modernidad.

La ENBA fue el principal foco difusor de los conocimientos y las vanguardias europeas que traían consigo los artistas exiliados españoles. Significó casi la única plataforma de difusión de las nuevas corrientes artísticas, que pronto se abrirían paso entre la nueva plástica dominicana, notándose las huellas de los profesores españoles exiliados en cuanto a la técnica y al espíritu creativo. Expresionismo, cubismo, surrealismo, abstracción y el tratamiento fauve del color, fueron los lenguajes

⁶¹⁶ “Las Bellas Artes signo de progreso espiritual en la Era de Trujillo” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 16 de agosto de 1948, pp. 36-37, [recorte de prensa del AGN].

⁶¹⁷ SURO. Op. Cit., 1969, p. 35.

transmitidos por los docentes españoles, que, rápidamente, fueron asimilados por las nuevas generaciones propiciando el avance del arte dominicano.

Nuevos nombres extranjeros se sumaban por vez primera a la historia del arte dominicano: Manolo Pascual, José Gausachs, José Vela Zanetti, Eugenio Fernández Granell, Antonio Prats Ventós, Ángel Botello Barros, o Rivero Gil, entre los principales artistas emigrados, marcaron un antes y un después en el devenir del arte en la isla. Ellos mismos, se incorporaron como parte de éste y, sin el estudio de su trayectoria en el país, sería imposible explicar la modernidad y la renovación acaecida en el arte del país antillano. Han quedado evidenciadas las influencias que la emigración artística española de 1939 ejerció en el arte dominicano, y como su impronta traspasó varias generaciones de artistas, a través de sus enseñanzas y sus obras. Sin embargo, la fugaz transitoriedad de muchos de ellos, tan sólo permitió observar cómo el entorno dominicano influyó en su obra. Éstos han sido los casos de Botello Barros, “Compostela”, “Shum”, Junyer, José Alloza y Rivero Gil⁶¹⁸. Mientras que, la influencia de quienes ejercieron su magisterio a través de la ENBA, fue predominante: Manolo Pascual, José Gausachs, José Vela Zanetti y Antonio Prats Ventós⁶¹⁹. En esta línea, el profesor Danilo de los Santos ha afirmado que: “Vela Zanetti, Pascual y Gausachs es la trilogía fundamental que aporta el exilio español a las artes plásticas dominicanas”⁶²⁰. Del mismo modo, Jeannette Miller y María Ugarte han sostenido que Manolo Pascual, Vela Zanetti, Granell y José Gausachs, han sido los artistas españoles que han jugado un papel preponderante en la plástica dominicana⁶²¹.

En el seno de la ENBA, se formaron algunas de las personalidades más relevantes del arte dominicano del siglo XX. La conocida como Generación del 20 (los nacidos entre 1920 y 1930), estuvo conformada por los primeros graduados de la ENBA instruidos por exiliados españoles, siendo de las más prolíficas en el arte dominicano, pues su misión fue la de inaugurar la verdadera pintura moderna que ya habían puesto en práctica Woss y Gil, Morel, Colson y Suro. Así es que Clara Ledesma, Gilberto Hernández Ortega, Eligio Pichardo, Mariano Eckert, Marianela Jiménez, Paul Giudicelli, Nidia Serra, Domingo Liz, Luis Martínez Richiez, Félix Dista Guillén, Noemí Mella, Antonio Prats Ventós, Gaspar Mario Cruz, Eduardo Martínez de Ubago, Fernando Peña Defilló, Pina Melero, Elsa di Vanna, Radhamés Mejía y Gilberto Fernández Díez, entre otros muchos, fueron los primeros protagonistas en seguir una estela que marcaron sus maestros españoles, comenzando a escribir la historia de la vanguardia artística dominicana con nacionalidad propia.

⁶¹⁸ El crítico de arte, Pedro René Contín Aybar, coetáneo a la emigración artística española, en su artículo *Las Bellas Artes en la República Dominicana*, atestiguaba la importancia de la impronta española de la emigración española republicana, significando a los artistas mencionados, pero con especial atención a los que realizaron una labor docente en la ENBA. Reproducido en RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. “Pintura y escultura en Santo Domingo” en Op. Cit., 2009, p. 630.

⁶¹⁹ Valldeperes indicaba que la influencia más poderosa en el arte dominicano se llevó a cabo a través de los profesores españoles de la ENBA, que formaron a las jóvenes generaciones artísticas dominicanas. VALLDEPERES. “El arte de...” Op. Cit., 2009, p. 253.

⁶²⁰ *Conversación de Silvia Pérez con el Profesor Danilo de los Santos*. Santo Domingo, 12 de enero de 2015.

⁶²¹ MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2001, p. 119.

Hasta la llegada de los artistas españoles refugiados, el tema de la negritud era un asunto “prohibido” para el régimen de Trujillo, por el odio profeso a los haitianos. El conflicto racial en la Era Trujillo, había generado una serie de medidas drásticas para disminuir la presencia haitiana en el país, sobre todo, en las áreas colindantes, con sus consecuencias más trágicas, entre octubre y diciembre de 1937, con la matanza de haitianos que vivían a lo largo de la frontera. En esta cuestión, primaba el afán del dictador por importar de los avances europeos, entendiendo como tales, no el desarrollo tecnológico, científico ni el intercambio de ideas, sino la incorporación a la estirpe dominicana de ciertos rasgos que consideraba “superiores”, vinculados con el blanqueamiento racial. Estas pretensiones demográficas, unidas a otras ya comentadas, fueron las que llevaron a la acogida, por parte del régimen trujillista, de refugiados de la Guerra Civil española. En cambio, éstos no resolvieron la problemática ni los prejuicios raciales de Trujillo, sino que, más bien, supieron ver la auténtica identidad cultural dominicana anclada en la negritud y el mestizaje. A propósito de esa identidad dominicana, Jeannette Miller expresaba lo siguiente:

“Esa negritud, punto de partida de los lenguajes modernos y un factor de cambio en la estética de la primera mitad del siglo XX, era parte de la cotidianidad dominicana, un elemento propio, fácil de abordar y localmente vanguardista, en la medida que enfrentaba los esquemas culturales caducos que instituían la belleza blanca. Sin embargo, asumir la negritud fue para los dominicanos un proceso complejo, si recordamos que la independencia se llevó a cabo en contra de Haití, un país negro, por lo que lo blanco-español se ha mantenido como un elemento que representa nuestra identidad frente a la haitianización y también frente a las ocupaciones norteamericanas de principios y mediados del siglo XX”⁶²².

Aunque Celeste Woss, con un lenguaje postimpresionista, había hecho de los desnudos femeninos de mulatas los protagonistas de muchos de sus cuadros, y Yoryi Morel y Darío Suro, capturaban la luz, los paisajes, las costumbres y los tipos populares de su tierra, correspondió a la emigración artística española la visión del componente negro, junto con la belleza mulata y racial, como elementos de actualidad artística. Los artistas exiliados, contribuyeron a la búsqueda de la dominicanidad, teniendo como ingrediente determinante la valoración de la negritud. Y es que esta valoración estética de lo primitivo y de lo racial, desde una posición vanguardista, ya había sido asimilada por grandes artistas como Picasso o por los miembros del *Die Brücke*, y, de manera anticipada, por Gauguin. La luminosidad tropical, la exaltación de la negritud y el mestizaje, ejercieron una fuerte atracción en Botello Barros, Joan Junyer, Francisco Rivero Gil, Manolo Pascual, Vela Zanetti y José Gausachs que, desde sus inicios en la isla antillana, comenzaron a incorporar estos componentes en sus obras. Además, en la exaltación del componente negro, jugó un papel fundamental la nueva metodología de enseñanza que se aplicó en la ENBA, en cuanto a la realización de copias apoyadas en modelos vivos que, por lo regular, se trataban de jóvenes mulatas, lo que permitió una concienciación de la belleza negra y un nuevo enfoque etnosocial⁶²³.

⁶²² MILLER, Jeannette. *Textos sobre arte, literatura e identidad. Ensayos*, Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana, 2009, pp. 40-41.

⁶²³ Para Danilo de los Santos, la valoración de la negritud y el mestizaje trasladada al marco artístico, supuso una nueva valoración étnica en el país, que había quedado truncada por la matanza de haitianos comandada por Trujillo. (DANILO. Op. Cit., 2003bis, p. 114).



Vela Zanetti, *Haitiana peinándose*, 1944, duco sobre tabla. Fundación Vela Zanetti.

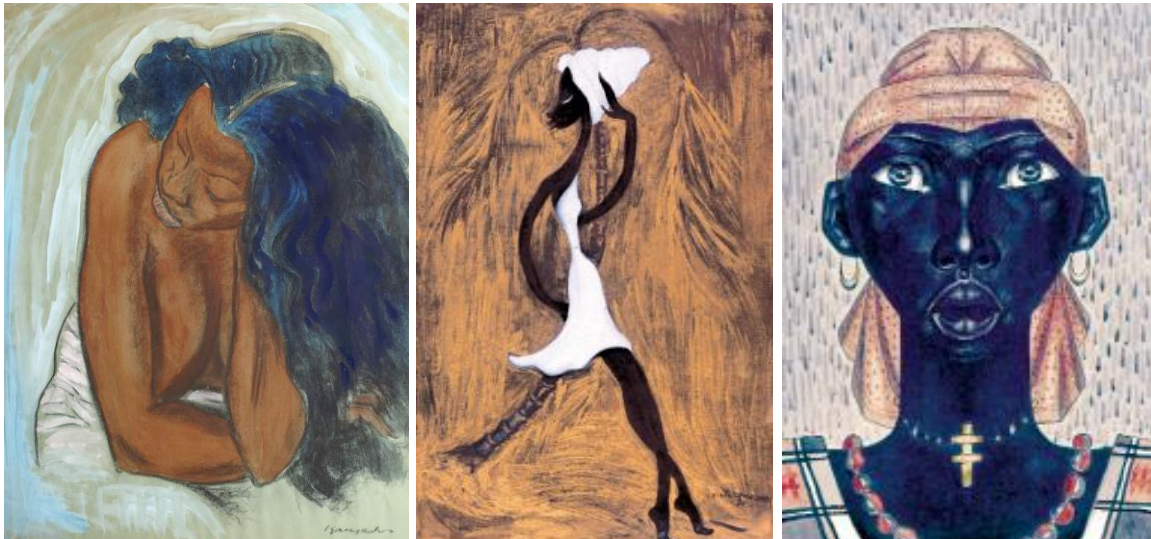
De entre todos los protagonistas de la emigración artística, fue José Gausachs uno de los primeros exiliados que trabajó la negritud en sus pinturas y dibujos, enfoque este que aplicó a sus enseñanzas en la ENBA, convirtiéndose en uno de los grandes maestros para las nuevas generaciones de artistas dominicanos. Supo capturar la luz tropical en sus paisajes dominados por la naturaleza selvática, el mar y los brillantes colores de esa luz que excedía los límites de la realidad, para convertirse casi en un símbolo. Gausachs recorrió toda la geografía de la isla capturando sus particularidades y posibilidades plásticas. Aprehendió la naturaleza dominicana como ningún otro artista lo había hecho antes, y mostrando su desbordante luminosidad. Uno de los tantos factores que revelaba su maestría, fue el ajuste de su ojo a la luz y al colorido tropical, en sus paisajes y en la sensualidad de sus desnudos de negras y mulatas, que Jeannette Miller describía como:

“José Gausachs Armengol, fue, entre todos los artistas españoles exiliados, la figura más importante para la plástica dominicana. Su integración al país fue total y su enseñanza, determinante en las generaciones artísticas que lo siguieron. A lo largo de los casi 20 años que vivió en Santo Domingo, José Gausachs se convierte en el gran maestro del arte dominicano. Su integración se llevó a cabo a través de la absorción de los elementos étnicos, geográficos y culturales que definen el país. La negritud, como factor del arte moderno de principios de siglo, fue una condición que Gausachs trabajó en sus pinturas y dibujos; igualmente la luz tropical que excedía la mera captación de la realidad y se convertía en símbolo, iluminando sus paisajes donde la naturaleza casi selvática y el mar omnipresente juegan un papel determinante”.⁶²⁴

Como maestro, Gausachs dejó una profunda huella en las primeras promociones de la ENBA, pues supo exaltar y transmitir en sus obras la identidad dominicana con el uso del color y la luz. “Enseñó a ver” a artistas de la talla de Gilberto Hernández Ortega y Clara Ledesma, e incluso más jóvenes como Ada Balcácer, y les

⁶²⁴ MILLER. Op. Cit., 2009, p. 16.

hizo conscientes del mundo fascinante, lleno de magia y misticismo, de la negritud antillana. Junto a Jaime Colson, Gilberto Hernández Ortega y Clara Ledesma creó el grupo de *Los Cuatro*, con el objetivo de poner en común sus inquietudes para tratar de penetrar en lo autóctono, a través de una manera distinta de ver la realidad. Tal y como Gausachs hizo en sus composiciones antillanas, Clara Ledesma y Gilberto Hernández Ortega introdujeron la figura humana en sus obras con un contenido máximo de espiritualidad.



(izq.).- Gausachs, *Mujer pensando*, 1944, gouache, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo. (centro).- Clara Ledesma, *Negrita posando en una palmera*, 1957, técnica mixta/cartón piedra, Col. Pedro y Alexis Haché. (dcha.).- Colson, *Mujer con pañuelo*, 1958, técnica mixta sobre papel, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

Tanto en la obra de Gausachs, como en la de sus discípulos, y la del propio Colson, la dominicanidad aparece en reflejos espirituales a través de la abstracción. Con el paso del tiempo, Gausachs fue simplificando su pintura y transformando su lenguaje, llegando a rayar estéticas surrealistas. Sus figuras sufrieron un alargamiento compuesto por trazos esenciales y dinámicos con aguadas de color, integrándose en el propio paisaje que las circundaba. En esa esencia de su arte, llevada a una síntesis extrema de los valores pictóricos, caracterizados por un antillanismo espiritual, mágico, telúrico y que iba más allá de la realidad, donde las asociaciones se tornaban en matices abstractos, era donde residía una nueva dimensión de la dominicanidad.

Esa idea esencial del arte dominicano, se ha podido observar en las obras de Gilberto Hernández Ortega primero, trascendiendo, de igual modo, a las obras de Paul Giudicelli e Iván Tovar. Gausachs logró atraer a Wifredo Lam a esta temática, cuando éste, en 1941, pasó por la isla reencontrándose con el trópico y el componente negro que no había abandonado durante su estancia en París. Todo ello, fue, en suma, un aporte fundamental que hizo Gausachs a la plástica dominicana.



(izq.).- Gausachs, *Sin título* (de la serie *Manigua Party*), c. 1955, óleo sobre madera, Col. Museo Bellapart, Santo Domingo. (dcha.).- Hernández Ortega, *Composición en azul*, 1958, óleo, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

Mientras que Gilberto Hernández Ortega se convirtió en el principal discípulo de Gausachs que, además, continuó con su legado docente en la ENBA, Clara Ledesma fue la alumna predilecta del pintor barcelonés. Ésta encarnaba lo criollo y lo mestizo que atraía a Gausachs, por lo que no sólo se convirtió en modelo fisionómica del pintor, sino que, éste, le transmitió el interés por el paisaje, lo autóctono y la búsqueda de la libertad existencial en sus obras.

“En cuanto a mí, puedo decir que si hay algún mérito en mi pintura a él se lo debo. Fue mi maestro, y con esto creo que lo digo todo, porque la palabra maestro encierra muchas cosas: compartir la labor, el entusiasmo, las alegrías, los desalientos, las penas, los éxitos y los fracasos; en suma, comprensión y confianza entre dos espíritus. Me enorgullece saber que el Maestro Gausachs tuviera confianza en mí”⁶²⁵.

Forma de expresión artística pura y directa dentro de un contexto que proporcionaba fuentes directas como la fijación de Manolo Pascual una ruptura con los sistemas convencionalistas de representación la simplificación las posibilidades expresivas el color del entorno caribeño y la luz tropical, el cuerpo de la mujer, a través de los desnudos de negras y mulatas elevándolas a deidades místicas redescubrimientos de las posibilidades expresivas defendiendo las libertades artísticas como medio comunicador de los propios sentimientos o espiritualidad del artista. Independientemente del lenguaje empleado para poner en práctica todas estas nuevas referencias, el surrealismo en la obra de Granell, la proximidad al cubismo de Vela Zanetti pero sin perder la referencia figurativa o los tintes expresionistas en las obras de Gausachs y Botello Barros. En la ENBA, Pascual llevó a cabo una importante labor didáctica estimulando a los jóvenes artistas. Como un componente de modernidad y exploración de nuevas vías creativas, Manolo Pascual trabajó distintos materiales metal, cemento, hierro, yeso, multitud de maderas tropicales, barro...

⁶²⁵ Testimonio reproducido en: SANTOS. Op. Cit., 2004, pp. 97-98.

Manolo Pascual, escultor de facultades excepcionales, dejó una fuerte influencia en la joven escultura dominicana, que comenzaba a abrirse camino a través de la ENBA. Desde su posición como director y docente, incidía en que los alumnos abogasen por un estilo propio en sus obras, desde diferentes posiciones de vanguardia: clasicismo, fauvismo, surrealismo..., pero siempre investigando la posibilidad que le brindaba la materia⁶²⁶. Dentro de los planteamientos plásticos de Manolo Pascual, coincidían la rusticidad y la solidez bárbara de los primitivos isleños, sin perder de vista el juego de volúmenes que finalizaban en un proceso de estilización de sus figuras. En esta búsqueda permanente de expresión, las técnicas y los diversos materiales empleados (barro, estaño, maderas tropicales, cemento, yeso, piedra, metal o hierro fundido) jugaban un papel fundamental, en la medida en que experimentaba con los volúmenes y asimetrías de sus figuras humanas y de animales.

Entre los discípulos más destacados de Manolo Pascual, figuraron Antonio Prats Ventós, Luis Martínez Richiez “Luichy”, Radhamés Mejía, Gaspar Mario Cruz y Antonio Toribio⁶²⁷. Todos ellos, compartieron fuertes vínculos con su maestro pues, como él, experimentaron con el valor plástico de los materiales, y buscaron en la exuberancia del trópico y la herencia ancestral, sus fuentes de inspiración.



Manolo Pascual (izq.), *Maraquero*, 1945, hierro. Antonio Prats Ventós (dcha.), *Colección La Selva*, c. 1975-1980, caoba centenaria. Ambas en la Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

Al igual que Manolo Pascual, Prats Ventós mostraba en sus obras la seguridad expresiva en la que había sabido sustantivar la materia. Se sirvió de materiales de su entorno como el ónix de Samaná, mármol rosa, granito, travertino, alabastro y maderas nobles, proporcionadas por la isla, como el guayacán, la caoba y la teca, para

⁶²⁶ GUERRERO, Myrna y SANTOS, Danilo de. *Vanguardia escultórica en la colección Bellapart*, [cat. exp.], Santo Domingo, Museo Bellapart, 2013, p. 23.

⁶²⁷ VALLDEPERES. “El arte de...” Op. Cit., 2009, pp. 255-256.

dar lugar a obras en las que perduraba el “sabor de un arte dominicano, influido por las características ambientales, y sobre todo por la materia proporcionada por el medio”⁶²⁸.

La síntesis escultórica que logró Pascual, también fue alcanzada por Radhamés Mejía pero bajo una visión personal dramática. Del mismo modo, este proceso esquematizante de las formas, se tornó para Prats Ventós y Martínez Richiez en una grandilocuencia conceptual interpretada, por este último, desde una perspectiva sensual. En Gaspar Mario Cruz, este proceso sustantivador se tradujo en una expresividad primitiva mientras que, para Toribio, el agudo proceso de estilización se entregó a una deformación estética, con la eliminación de lo superfluo, para conseguir un equilibrio sensual que dio vida y vibración a sus figuras.



Luis Martínez Richiez (izq.), *Serie erótico fantástica*, c. 1983, madera. Gaspar Mario Cruz (dcha.), *Amantes*, c. 1948, madera pintada. Ambas en la Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

El indigenismo que había alcanzado su máxima expresión en los años 60 del siglo XIX, con la reivindicación de lo nacional como consecuencia de la independencia de España, trayendo consigo el surgimiento de toda una literatura consagrada a los héroes indígenas⁶²⁹, cobró de nuevo fuerza en las artes plásticas del exilio artístico español de 1939. Esta temática fue recuperada por varios artistas españoles del exilio, siendo Junyer uno de los primeros en abordarla con su temprana obra *Anacaona*, *Boechío* y *Caonabo*. Alloza también trató estos asuntos en su *Historia Gráfica de la*

⁶²⁸ SURO. Op. Cit., 1969, p. 72.

⁶²⁹ Toda una serie de legendarios caciques indígenas, Caonabo, Guarionex, Iguaniona, Guaroa, Anacaona, Quisqueya..., se convirtieron en protagonistas de la literatura dominicana de la segunda mitad del siglo XIX. Esta recuperación del antepasado indígena, se plasmó en la obra poética de Salomé Ureña, Javier Angulo Guridi, y en las obras *Fantasías indígenas* (1877) de José Joaquín Pérez, y *Enriquillo* (1879) de Manuel de Jesús Galván.

República Dominicana, al igual que se dejó sentir en los murales que Rivero Gil proyectó para la biblioteca privada de Peña Batlle. Vela Zanetti se fijó en el indigenismo, primero para los murales de la *Historia de la Ciudad de Santo Domingo* en el Palacio del Consejo Administrativo en 1944, y luego, en 1945, representó *La Concertación de la Paz con el Cacique Enriquillo* para uno de sus paneles en el Palacio de Justicia de la capital.

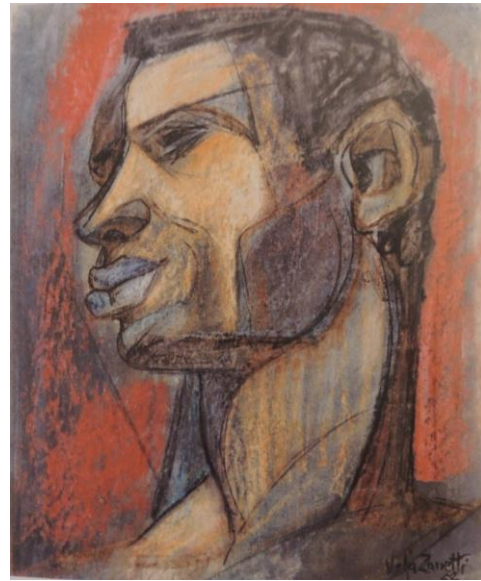


Vela Zanetti, fragmento de la pintura mural *La Concertación de la Paz con el Cacique Enriquillo*, 1945, Palacio de Justicia, Santo Domingo.

Precisamente, fue Vela Zanetti el impulsador del movimiento muralista en la República Dominicana. Hasta su llegada, la tradición pictórica en este campo se remitía a vestigios de la etapa precolombina y colonial que, en su mayor parte, se encontraban parcialmente destruidos o en penoso estado de conservación. Con las grandes empresas arquitectónicas promovidas en la Era Trujillo, y la consiguiente necesidad de pinturas murales, se comenzó a estimular este género del que participó activamente Vela Zanetti. María Ugarte manifestaba que Vela Zanetti nunca había llegado a crear una escuela de muralistas en Santo Domingo; sin embargo, sabemos que algunos de sus alumnos de la ENBA, como Milán Lora y Jacinto Domínguez, le ayudaron en la ejecución de varios murales en la capital. Además, esta consolidación de su pintura mural y su labor como docente de pintura al fresco en la ENBA —uno de sus alumnos más aventajados en esta técnica fue Eligio Pichardo—, fueron decisivas en la formación de las nuevas generaciones y, sobre todo, fue la base para la creación, en 1962, de la Escuela de Pintura Mural⁶³⁰ en dependencia de la ENBA. De la dirección de dicha escuela, se encargó Jaime Colson, que relevó en las funciones docentes de pintura al fresco al propio Vela y se encargó de difundir lo que había aprendido durante su permanencia en Europa. Esta institución fue la cantera de toda una generación de artistas que se adentraron en la tradición de la pintura mural iniciada por el pintor

⁶³⁰ VALLDEPERES, Manuel. "Creación Escuela de Pintura Mural" [*El Caribe*, 29 de abril de 1962] en Op. Cit., 1998, pp. 31-33.

burgalés: Ramírez Conde, Juan Medina, Ada Balcácer, Norberto Santana, Amable Sterling, Said Musa o Elsa Núñez, son algunos de los nombres.



(izq.).- Milán Lora, *Serie Indios de América*, 1963, pastel, Col. del artista. (dcha.).- Vela Zanetti, *Mulato*, 1958, técnica mixta sobre papel, Col. particular.

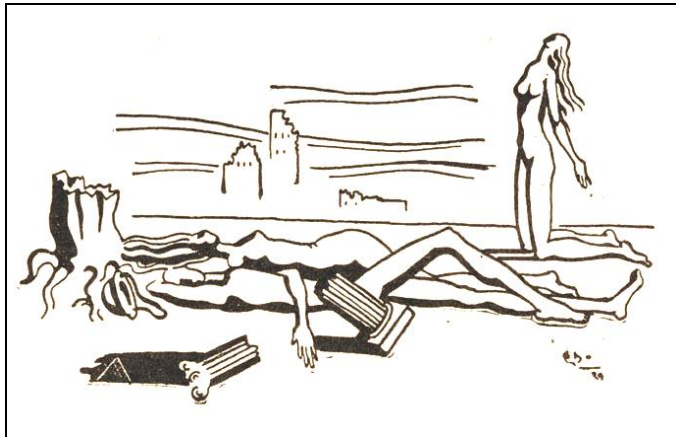
Por otro lado, de entre las corrientes artísticas europeas que difundieron los exiliados españoles en la isla, destacó el surrealismo. En este sentido, el papel que jugó Eugenio Fernández Granell como su introductor en 1941, cuando él mismo comenzó a adentrarse en sus poéticas, coincidiendo con la visita del precursor del movimiento a Santo Domingo, André Bretón, en 1941 y 1946, fue fundamental. La inclinación de Granell por el movimiento ya se destacaba antes de su paso por el país caribeño, puesto que en España forjó una gran amistad con Cándido Fernández Mazas y con el cubano Wifredo Lam, fuertemente vinculado al grupo surrealista de París, influyendo en su plástica que no contaba con experiencia previa a su exilio⁶³¹.

Breton, uno de los animadores fundamentales de la cultura del siglo XX, y el responsable de proveer al surrealismo del empaque de manifestación artístico-literaria a través de su *Manifiesto Surrealista* (1924), forjó una estrecha amistad con Granell, caracterizada por una fascinación mutua y complicidad estética, a raíz de su primer encuentro en la isla antillana en 1941. Más tarde, los lazos entre ambos se estrecharon aún más, cuando, en 1946, el teórico surrealista recaló de nuevo en la isla, cuando se disponía a regresar a su Francia natal. Así que, la República Dominicana fue testigo de la eclosión entre estas dos grandes figuras, y la consecuencia que obtuvo en Granell al sumergirse de lleno en el movimiento surrealista. Aunque Lam sólo estuvo tres meses en Santo Domingo, antes de partir para Cuba, supuso una importante referencia para muchos de los artistas allí exiliados, aparte de Granell.

La estética surrealista caló en los artistas dominicanos quienes, además de Granell, colaboraron en la revista *La Poesía Sorprendida* realizando viñetas. Nos referimos a Luis Martínez Richiez “Luichy”, Darío Suro pero, especialmente, y en mayor

⁶³¹ GUIGON y SEBBAG. Op. Cit., 2010, p. 10.

medida, a Gilberto Hernández Ortega⁶³², quien sustituyó a Granell en la elaboración de las ilustraciones de la portada de la publicación, cuando éste emprendió su marcha a Guatemala en 1946.



(arriba).- Gilberto Hernández Ortega, viñeta e ilustración para *La Poesía Sorprendida*, 1946.
(abajo).- Eugenio Fernández Granell, viñeta e ilustración para *La Poesía Sorprendida*, 1945.

Granell fue uno de los artistas que mejor comprendió la convergencia de lo real y lo imaginario, de la historia y la leyenda, y se las ingenió para encontrar bellos adornos y mostrar al espectador esta afinidad. Entre otros muchos recursos, la vestimenta de sus figuras logró que lo consiguiese: telas de colores, encajes transparentes, adornos tan suntuosos como disparatados, productores de elegancia en la complejidad de los gestos de sus figuras. Otro de los efectos de los cuadros de Granell fue la teatralidad, que consiguió con la representación de telones levantados para dejar ver el minúsculo teatro de los gestos íntimos, recurso que no le era desconocido, al haber colaborado con varias escenografías en obras teatrales representadas en Santo Domingo.

⁶³² FERNÁNDEZ GRANELL. Op. Cit., 1998, pp. 15-16.

Para el propio Granell, el artista que mejor supo alzarse como exponente del surrealismo en la República Dominicana, fue Iván Tovar⁶³³, quien había vivido varios años en París pero, que, contaba unos sólidos precedentes, en cuanto al movimiento surrealista en su país de origen. Esta estela surrealista, que había iniciado Granell, fue más allá de la presencia de Tovar, pues en la década de los años 80 y 90, el pulso plástico del movimiento permaneció vivo en otros registros generacionales. Este discurso surrealista que ha perdurado en el tiempo, ha quedado ejemplificado a través de la obra de José Félix Moya, con pinturas oníricas, de formas imaginativas y recursos del medio autóctono, interpretadas desde la personalísima visión personal del artista.



(izq.).- Iván Tovar, *Vegetale*, 1968, óleo, Col. privada. (dcha.).- José Félix Moya, *Ceremonial taíno*, 1975, óleo, Col. Banco Central de la República Dominicana.

⁶³³ FERNÁNDEZ GRANELL.. "La aventura..." Op. Cit., 1989, p. 99.

3.7. Militancia e implicaciones políticas de los exiliados. Las fuentes epistolares como elemento clave para su estudio.

Aunque resulte una obviedad, debemos señalar que el grueso de los españoles que se vieron obligados a emprender su camino hacia el exilio lo hizo por razones políticas; no todos fueron altos mandatarios de partidos de izquierdas, ni siquiera tenían por qué estar afiliados, la mayoría de ellos simplemente eran simpatizantes o partidarios de ideas socialistas o comunistas, principalmente. No obstante, estas ideas políticas que residían en la base de su exilio y el saberse transterrados, provocó que en los países de destino los refugiados españoles se organizaran también políticamente, tendiendo lazos ideológicos entre ellos. No fue un impulso individual ni personalizado, la República española continuó teniendo su propio gobierno en el exilio.

El caso de la República Dominicana, que es el que nos atañe, es quizá uno de los más interesantes de toda Latinoamérica, pues a la llegada de los exiliados no existían partidos de izquierdas fundados ni había una organización como tal. En 1939, desde la clandestinidad, habían comenzado a emerger planteamientos tendentes a la creación de una organización socialista. Este proyecto se hizo realidad en 1943, con la fundación del Partido Democrático Revolucionario (PDR), con Pericles Franco, Pedro Mir y Francisco Alberto Henríquez como promotores. Por el contrario de lo que los trujillistas difundieron, el movimiento comunista en la isla no fue obra de refugiados españoles⁶³⁴, pero su papel de apoyo y de orientadores ideológicos fue de gran importancia para el PDR. Así lo reconocieron sus propios fundadores, al afirmar que contaron con la asesoría de la importante filial del Partido Comunista de España en la República Dominicana, especialmente, de uno de sus integrantes, el catalán Justo Tur. Ante la represión del régimen, los dirigentes del PDR se vieron abocados al exilio, y producto de una escisión, en 1946, se cambió su nombre por el de Partido Socialista Popular (PSP), hasta que en 1965, Pericles Franco lo reconvirtió en el Partido Comunista Dominicano. El dictador Trujillo se afanó mucho en erradicar cualquier conato de organización política contraria, pues su régimen dictatorial se sustentaba frente al gobierno norteamericano (que había ocupado el país hasta 1924 y ejercía una enorme influencia en todo el Caribe), en el argumento anti-comunista⁶³⁵ que venía a justificar en la práctica la violenta reacción frente a cualquier tipo de oposición.

Los exiliados españoles llegaron a un país en el que no se había detectado presencia comunista hasta 1929, fecha en la que había tenido lugar en Buenos Aires el I Congreso de Partidos Comunistas de América Latina⁶³⁶. A partir de 1932 comenzó la política de persecución comunista de la mano del tirano Trujillo y en 1936 impulsaba una ley que prohibía toda actividad comunista, aunque en realidad era extensible a

⁶³⁴ CASSÁ, Roberto. "Efectos de la migración republicana española" en CASSÁ, Roberto. *Movimiento obrero y lucha socialista en la República Dominicana. (Desde los orígenes hasta 1960)*, Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1990, p. 275.

⁶³⁵ VEGA. Op. Cit., 1985, p.37. Este es el estudio más pormenorizado del tema que nos ocupa en la República Dominicana, aun centrándose tan solo en el Comunismo, que realmente fue la ideología política que más y mejor se organizó en el exilio.

⁶³⁶ La República Dominicana no tuvo delegación, por lo que Bernardo Vega concluye que no existía una organización comunista como tal.

casi toda la oposición. No fue visto con buenos ojos por el gobierno norteamericano, que entendía que podía conllevar una persecución de cualquier fuerza opositora, y en realidad Trujillo pretendía asentar las bases legislativas de su régimen totalitario, y acallar cualquier tipo de pensamiento favorable a los republicanos en el conflicto español. La ley no duró mucho porque concluyó con un episodio de matanza de haitianos, derogándola Trujillo en un acto propagandístico encaminado a mostrarse como un gran demócrata.⁶³⁷

En definitiva, los españoles emigrados a causa de la Guerra Civil llegaban a un país en el que se imponía una dictadura y en el que apenas una minoría de intelectuales participaban de un ideario romántico comunista. Cabría preguntarse por qué Trujillo fue favorable a la llegada de los exiliados, huidos de un régimen fascista totalitario y portadores casi todos ellos de ideas socialistas y comunistas, habiéndose esforzado hasta el máximo en erradicar cualquier tipo de actividad subversiva política en el interior de sus fronteras. Lo cierto es que Trujillo había mantenido una relación hasta cierto punto amistosa con el gobierno de Hitler durante los años 30, y en los albores de la I Guerra Mundial parecía querer desmarcarse de los fascismos europeos ante la opinión pública internacional, que ya tenía una percepción muy negativa de su gobierno, algo que se había acrecentado aún más con el genocidio de haitianos en 1937. Un primer paso en este esfuerzo propagandístico, tuvo lugar en la Conferencia de Evian en 1938, donde Trujillo proponía la aceptación de entrada en la República Dominicana de cien mil judíos procedentes de Alemania y Austria que huían de las políticas nazis. En el caso de los judíos era un riesgo controlado, pues no suponían una amenaza en términos políticos al no poder asociárseles una ideología extendida, pero los republicanos españoles portaban intrínsecamente esa inclinación ideológica hacia las ideas socialistas y comunistas. ¿Por qué, entonces, Trujillo se mostró favorable a su llegada?

La razón más obvia es la propaganda internacional, el desmarcarse de los regímenes totalitarios europeos, pero Bernardo Vega señalaba otras razones además de esta: el deseo del dictador de “mejorar” la raza dominicana y aumentar la hispanidad como rasgo; dominicanizar la frontera por medio de colonias hispanas; el lucro que conllevaba la expedición de visados y la formación de una “guardia pretoriana” en torno a la figura de Trujillo compuesta por veteranos de la Guerra Civil.⁶³⁸ No obstante, Roberto Cassá señala que la única razón que movió a Trujillo a ofertar a los exiliados un lugar en la isla fue la propaganda, negando que el fomento económico o demográfico, e incluso racial tuviera nada que ver.⁶³⁹

En cualquier caso, a la luz de todo lo expuesto, Trujillo explotó la presencia de refugiados españoles como una demostración de su ascendencia democrática, lo que no implicaba que desde muy pronto trabajase en contra de sus ideas políticas por considerarla “extrañas y peligrosas” para su régimen. De hecho, el incidente acontecido en 1940 con el transatlántico Cuba explicita perfectamente que Trujillo a

⁶³⁷ VEGA. Op. Cit., 1985, pp. 38-39.

⁶³⁸ Ibídem, pp. 45-46. La última razón la atribuye a Vicente Llorens.

⁶³⁹ CASSÁ, Roberto. "Incidencia política de los republicanos españoles en República Dominicana" en ROSARIO (coord.). Op. Cit., 2010, p. 115.

mediados de aquel año se había cansado de recibir exiliados, pues consideraba que con los que ya habían llegado tenía suficiente para sus fines propagandísticos, y cerró las puertas del país a futuros contingentes.⁶⁴⁰

También cabría preguntarse, por el lado contrario, qué les había llevado a los españoles que huían de la dictadura de Franco a exiliarse en un país en el que imperaba una dictadura hasta cierto punto similar, con las lógicas salvedades de que los exiliados, en su mayoría, solo querían salir de los campos de concentración franceses y no solían poder elegir destino. La respuesta es que los españoles no sabían nada de la República Dominicana, ni siquiera que hubiese allí una dictadura criminal, y además su pensamiento se movía en torno a la transitoriedad de su exilio, ante la vana esperanza de que el régimen de Franco no durase mucho.⁶⁴¹

De todos modos los exiliados no tardaron en organizarse políticamente en su nuevo destino utilizando diversos medios, como la fundación de revistas y periódicos o las actividades culturales. Cada facción ideológica creó su propio medio periodístico: el PSOE editó *Democracia*, el PCE fundó *Por la República*, las JSU crearon *Juventud Española*, el PSUC *Catalonia* y la UGT el *Boletín de Información Sindical*. Los sectores formados por intelectuales y anarquistas se organizaron en torno a la publicación *Rumbo*.⁶⁴²

Entre 1942 y 1945, según ha informado Cassá, estas publicaciones se distribuyeron sin mayores problemas por el país, por lo que no era difícil que los dominicanos que tenían relaciones con los españoles pudieran leerlas. En principio no supuso ningún problema para Trujillo, pues los textos de los exiliados se encaminaban a vanagloriar la República Española o a criticar a los fascismos europeos. El régimen dominicano tan solo se esforzaba porque no hubiese referencias a la política en la isla, e incluso de vez en cuando presionaban para insertar algún agradecimiento al “Benefactor de la Patria” o al pueblo dominicano. Sin embargo, poco a poco fueron viendo en estas publicaciones referencias veladas y subyacentes al gobierno de Trujillo en las críticas a Hitler o Franco. En la misma línea, las publicaciones españolas de carácter cultural tuvieron un gran impacto en los sectores juveniles cultos de la República Dominicana, principalmente porque se desarrollaban conjuntamente. Las ideas procedentes de la vieja Europa transmitidas por los intelectuales exiliados, tuvieron una influencia definitiva en el desarrollo de la cultura vanguardista de la juventud dominicana.

Los intelectuales y artistas españoles exiliados en Santo Domingo, acostumbrados a las tertulias, explicaba que su presencia fuese constante en locales como el restaurante Hollywood y sobre todo La Cafetera⁶⁴³. Este último, se convirtió en centro de reunión e intercambio de ideas entre los exiliados españoles, que se

⁶⁴⁰ ALFONSECA. Op. Cit., 2012

⁶⁴¹ CASSÁ. Op. Cit., 2010, p. 117.

⁶⁴² Ibídem, p. 119.

⁶⁴³ AZCÁRATE, Graciela y GONZÁLEZ, Natalia (comisarias). *Más fuerte que la muerte. Exposición fotográfica “Refugiados españoles a República Dominicana 1939-1940”* [cat. exp.]. Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2008, p. 73.

mezclaban con las peñas literarias y políticas locales, entre las que se encontraba la de los funcionarios del gobierno de Trujillo. Pero a pesar de no participar de los asuntos dominicanos, las inquietudes y los ideales de los republicanos españoles se hicieron sentir en el ambiente constituyendo todo un ejemplo y orientación ideológica para las nuevas generaciones.

Este tipo de acciones culturales y periodísticas, así como la transmisión de ideas a través de la Universidad, ayudó en la gestación de una juventud con ideas liberales en la República Dominicana. En los años finales de la II Guerra Mundial se presagiaba una nueva época que influía en la región del Caribe con un proceso de democratización. Ante todo esto, Trujillo reaccionó propiciando una salida masiva de exiliados españoles del país en 1944, algo que se acentuó en los siguientes años hasta el punto de que hubo una expulsión virtual de los refugiados por haber importado ideas comunistas a la isla. Entre 1945 y 1946 se dio por acabada esta maniobra, pero con la llegada de la Guerra Fría en 1947 el Partido Dominicano de Trujillo planteaba como doctrina oficial que los españoles habían sido desagradecidos con el gobierno dominicano.⁶⁴⁴

El principal organismo comunista en la República Dominicana fundado por los exiliados, fue el Centro Democrático Español (CDE), dirigido por el líder comunista en la isla, Domingo Cepeda. El Centro funcionaba no solo como lugar de reunión, sino que también pretendía fomentar sus ideas entre los dominicanos; contaba con una sección para asuntos artísticos, otra para deportes y otra para asuntos recreativos y culturales en general. Por los dominicanos, el CDE era visto como un foco de resistencia contra el gobierno de Trujillo, y participaban activamente de él.⁶⁴⁵

En cuanto a la implicación política de los artistas refugiados, debemos entender que estas actividades eran normalmente clandestinas, y pronto fueron vistas como subversivas, por lo que no se hace fácil encontrar referencias claras y, casi toda la información existente procede de informadores del FBI. Bernardo Vega afirmaba en su libro, que Jesús de Galíndez fue agente del FBI y transmitió la mayor parte de las informaciones, no solo de comunistas, sino también de falangistas y otras opciones políticas. No hay, por tanto, documentos oficiales en los que figuren nombres de artistas refugiados como comunistas activos, pero en las informaciones aportadas por Vega sí aparecen nombres de quienes, supuestamente, afirmaron ser comunistas o lo eran pero no lo habían manifestado. En cuanto al mundo artístico se refiere estos serían: Francisco Dorado, José Vela Zanetti, Francisco Fábregas, José Gausachs y José Rovira. Manolo Pascual fue identificado como comunista por el servicio de inteligencia dominicano ya en 1946, aun permaneciendo en la isla. En cuanto a los nombres aportados por el servicio de inteligencia, Bernardo Vega indicaba que existía la posibilidad de que tan solo fuesen anti-trujillistas.

En cualquier caso estos nombres no pueden ser tenidos en cuenta en términos de oficialidad, pues por poner un ejemplo gráfico, José Vela Zanetti ascendía de una familia socialista y él mismo así se había considerado siempre. De hecho, existe

⁶⁴⁴ *Ibídem*, p. 127.

⁶⁴⁵ VEGA. *Op. Cit.*, 1985, p. 53.

documentación que confirma a José Vela Zanetti como vicepresidente de la Nueva Junta Directiva del Partido Socialista⁶⁴⁶, así como un certificado expedido y firmado por Rafael Supervía el 22 de abril de 1945, representante de la Junta Española de Liberación en la República Dominicana, en el que identificaba al pintor burgalés como miembro activo del partido socialista desde su juventud y, sobre todo, durante su exilio, y que reconocía a la Junta Española de Liberación, (organismo al que pertenecía desde marzo de 1944⁶⁴⁷) como única autoridad política de los desterrados, con motivo de la solicitud de Vela Zanetti de un visado para viajar a los EE.UU.⁶⁴⁸ El pintor, por tanto, mantenía una filiación política pero en ningún caso comunista. Sin embargo, esta filiación podría estar en la base de sus prisas por obtener un visado para México en abril de 1944, cuando Trujillo se esforzaba por expulsar del país al mayor número de refugiados posible.

En cualquier caso, Vela Zanetti, en julio de 1945, continuaba en la República Dominicana y persistía en su filiación socialista y su empeño en no facilitar las relaciones entre los gobiernos americanos y el español. Así, en carta remitida a Rafael Supervía, delegado entonces de la Junta Española de Liberación, por parte del Comité del Grupo Socialista Español (firmada entre otros por el pintor Vela Zanetti)⁶⁴⁹, se exponían una serie de líneas de trabajo encaminadas a que el gobierno dominicano rompiera relaciones con la España de Franco. Casi todos estos empeños estaban enfocados a tratar de convencer a personalidades influyentes, cuando no directamente responsables, como Peña Batlle, Vega Batlle, Virgilio Álvarez Pina, Paíno Pichardo, presidentes y miembros de cámaras, “Ministro de Haití”, etc.

Finalmente este empeño, que tenía que ver con la reciente Conferencia de San Francisco (25 de abril de 1945) en la que se habían puesto las bases para la firma de la Carta de las Naciones Unidas el 26 de junio del mismo año. Los exiliados españoles, con el apoyo de México, pretendían aprovechar estos hechos y la más que segura victoria definitiva en la II Guerra Mundial (ya lo era en Europa) en beneficio propio. La estrategia era asimilar el gobierno de Franco a los de Mussolini y Hitler, ya que había participado en la Guerra Civil decantando la victoria a favor del bando nacional y oponiéndose al pacto de No Intervención. Si los gobiernos fascistas de Italia y Alemania eran vencidos y declarados “ilegales”, el de Franco debería tener el mismo destino. Los exiliados pretendieron que las naciones americanas de habla hispana se pusieran de su

⁶⁴⁶ Carta de Agustín Cortés, Presidente del Grupo Socialista español en la República Dominicana, y Ramón Camino, Secretario del Grupo Socialista español en la República Dominicana a Rafael Supervía, Representante de la Junta de Liberación Española, Ciudad Trujillo, 7 de diciembre de 1944, AFVZ.

⁶⁴⁷ Ficha de adhesión a la Junta Española de Liberación de José Vela Zanetti, Ciudad Trujillo, 1 de marzo de 1944, BVNP-FGMRS. (Véase Anexo II, p. 454), donde se hace constar como pintor y director del Semanario “Trincheras” (Barcelona), órgano de las JSU, así como Delgado de Castilla y León de las J.S. y Oficial de E.M. 47 División (Durán). También existen cartas que certifican esta pertenencia: Carta del Comité del Grupo Socialista Español a Rafael Supervía con la adhesión de afiliados a la Junta Española de Liberación, Ciudad Trujillo, 5 de abril de 1944 (Anexo II, p. 453) y Carta de Rafael Supervía a Domingo Martínez Barrio, Presidente del P.S.O.E. en la República Dominicana, Ciudad Trujillo, 7 de abril de 1944. BVNP-FGMRS.

⁶⁴⁸ SUPERVÍA, Rafael. Certificado de militancia de José Vela Zanetti, Ciudad Trujillo, Junta Española de Liberación (Delegación de la República Dominicana), 22 de abril de 1945. BVNP-FGMRS.

⁶⁴⁹ Carta del Grupo Socialista Español en la República Dominicana a Rafael Supervía, Delegado de la Junta Española de Liberación, Ciudad Trujillo, 12 de julio de 1945. BVNP-FGMRS.

parte, rompieran relaciones con la España franquista e intervinieran en favor de un plebiscito que facilitase la restitución de la República Española. En este sentido la Junta Española de Liberación, en uno de sus últimos actos, envió una carta⁶⁵⁰ a Rafael Leónidas Trujillo en la que, además de alabar sus políticas y agradecer a su figura y a todo el pueblo dominicano su comportamiento en los momentos más horribles durante la Guerra Civil y el comienzo del exilio, solicitaban que rompiera relaciones con el gobierno de Franco y que se sumase a la petición del plebiscito. La carta estaba firmada por Rafael Supervía como representante de la Junta Española de Liberación, y suscrita por el Grupo Socialista Español en la República Dominicana (entre quienes figuraba Vela Zanetti), la Unión General de Trabajadores de España, Izquierda Republicana en el Exilio Delegación de República Dominicana y la Confederación Nacional del Trabajo de España.

Debemos entender que esta carta es enviada en una situación internacional quizá propicia, pero justo cuando Trujillo estaba sacando del país a los refugiados españoles, por lo que no es de extrañar que una de las ideas que se dejó caer en el texto fuese la de que con la resolución favorable a los intereses de los exiliados, estos podría regresar a su patria.

Aunque no se conserven documentos oficiales que vinculasen a José Vela Zanetti con las agrupaciones socialistas del país caribeño antes de 1944, en una carta, fechada el 15 de octubre de 1942⁶⁵¹, Rafael Supervía y José M. Campa solicitaban ayuda a Indalecio Prieto, ante la enfermedad contraída por la esposa del pintor, tuberculosis contagiada por Ángel Vela Zanetti, hermano de José, presentando al artista como un excelente amigo y gran socialista.

La Junta Española de Liberación cesaba en sus funciones políticas en 1945, en pro de las actuaciones del Gobierno Republicano Español, presidido por José Giral, como atestigua la carta enviada por Rafael Supervía a Jesús de Galíndez, identificado como en ella como Delegado del Gobierno Autónomo Vasco en la República Dominicana⁶⁵², aunque el Grupo Socialista Español en la República Dominicana seguía activo aún en 1946⁶⁵³, y Vela Zanetti continuaba como vicepresidente.

No fue, sin embargo, José Vela Zanetti el único artista exiliado inmerso en actividades políticas. Hemos visto como en los listados publicados por Bernardo Vega en cuanto a las investigaciones de la agencia de inteligencia dominicana sobre personalidades comunistas, aparecía el nombre del escultor Manolo Pascual, que además era el director de la ENBA. No hay registrada documentación alguna que

⁶⁵⁰ Carta de la Junta Española de Liberación, del Grupo Socialista Español en la República Dominicana y la Unión General de Trabajadores de España, de Izquierda Republicana en el Exilio Delegación República Dominicana y la Confederación Nacional del Trabajo de España a Rafael Leónidas Trujillo Molina, Ciudad Trujillo, 27 de julio de 1945. BVNP-FGMRS.

⁶⁵¹ Carta de José M. Campa y Rafael Supervía a Indalecio Prieto, Ciudad Trujillo, 15 de octubre de 1942. BVNP-FGMRS.

⁶⁵² Carta de Rafael Supervía a Jesús de Galíndez, Ciudad Trujillo, 8 de septiembre de 1945. BVNP-FGMRS.

⁶⁵³ Carta de Agustín Cortés Martínez, Presidente, y José Vela Zanetti, Vicepresidente, del Grupo Socialista Español en la República Dominicana a Vicente Llorens, Ciudad Trujillo, 12 de enero de 1946. BVNP-FVLLC.

certifique su participación en actividades políticas comunistas, sin embargo en el mismo libro de Bernardo Vega se publicó una fotografía que se obtuvo con motivo de la visita de una delegación soviética a la celebración del Centenario de la República Dominicana en 1944. Los comunistas españoles dieron un baile en honor a la mencionada Delegación encabezada por el Encargado de Negocios Soviético en Cuba, Dimitri Saikin, y el Secretario de la Legación, Victor Yastrebov. La fotografía tomada durante el baile mostraba entre otros al propio Yastrebov, al presidente del Centro Democrático Español, al presidente de la Juventud Socialista Unificada, a Domingo Cepeda, líder de los comunistas refugiados en la República Dominicana y a Manolo Pascual y su mujer.⁶⁵⁴



Fotografía con motivo del baile, en 1944, en honor a Delegación soviética encabezada por Dimitri Saikin y Victor Yastrebov. Manolo Pascual aparece sentado en la esquina derecha.

En esta línea, es interesante reseñar una anécdota narrada por la hija del escultor, Ariadne, que había llegado a Santo Domingo en 1947 procedente de la Unión Soviética, adonde había sido enviada junto con otros niños españoles huyendo de los horrores de la Guerra Civil. Nada más reencontrarse con su padre, éste le había avisado sobre lo peligro que entrañaba hablar bien de la Unión Soviética en la República Dominicana, pero tan solo era una niña. Un año más tarde Manolo Pascual era despedido de su puesto como director de la ENBA porque un compañero del colegio de su hija, cuyo padre era oficial del gobierno, les había acusado de comunistas al alegar que la joven Ariadne había afirmado que la Unión Soviética era el mejor país del mundo. Pascual fue a ver en persona a Trujillo y le explicó que eran cosas de niños, y que su hija había sido adoctrinada durante su estancia en la URSS. Finalmente recuperó su empleo, pero dos años más tarde era sustituido por José Vela Zanetti y decidía emprender su camino hacia Nueva York.⁶⁵⁵

Esta anécdota induce a pensar los peligros que, ya en 1948, entrañaba hablar bien de los comunistas, fuesen de donde fuesen, y la poca paciencia del dictador con los exiliados españoles, a quienes había intentado echar del país en su totalidad. En el

⁶⁵⁴ VEGA. Op. Cit., 1985, p. 75.

⁶⁵⁵ PASCUAL WRIGHT, Ariadne. "Re-encounter with my father" en PASCUAL WRIGHT, Ariadne y UREÑA RIB, Fernando (eds.). *A Spanish sculptor in exile. The art and life of Manolo Pascual*, Austin, Artmaster Publishing, 2011, p. 122.

marco de la paulatina expulsión de los españoles, es ilustrativa una carta del bibliotecario de la Universidad de Santo Domingo, Luis Floren⁶⁵⁶, a Vicente Llorens cuando éste ya se había trasladado a Puerto Rico. En ella se lamentaba de que cada vez quedasen menos españoles y que ya apenas trataba con “los Vela”: “Cada día el círculo de amistades se reduce más, porque poco a poco se van yendo todos y no viene ninguno”.⁶⁵⁷

El día 2 de marzo de 1944, el dibujante Luis Víctor García Pérez “Ximpa” se adhería a la Junta Española de Liberación alegando haber sido Comandante de Carabineros durante la Guerra y haber ingresado en el ejército como voluntario en Madrid el mismo 18 de julio de 1936.⁶⁵⁸ Por otro lado, figuraba como afiliado al Partido Socialista residente en la República Dominicana y, además, había ejercido como dentista para la JARE en la isla⁶⁵⁹. En el mismo mes de 1944, como también había hecho Vela Zanetti, Eugenio Fernández Granell hacía lo propio, alegando haber sido periodista de *Nueva España*, *Leviatán*, *La Nueva Era*, *Hora de España*, *Nova Galiza*, etc.⁶⁶⁰ Pero no había que esperar hasta la oficialidad de esta adhesión para encontrar pruebas de la actividad política de Granell durante su exilio; ya en 1940 había publicado varios artículos en el medio periodístico del PSOE, *Democracia*, casi todos en ellos relacionados con políticas del Franquismo, noticias que se publicaban en España con respecto a los exiliados o la situación del pueblo en el país que se habían visto obligados a abandonar. Estos artículos demostraban que los exiliados seguían al tanto de cuanto acontecía en España, como “Proporción Franquista”⁶⁶¹, donde Granell hablaba de un discurso del dictador español en el que acusaba a los rojos de haber destruido España y, no contentos con eso, criticaba “la reconstrucción imperial falangista” desde los medios de comunicación en América, por lo que el interés informativo era de una doble dirección.

Un año después, en una carta remitida al Ministro de los EE.UU. en República Dominicana, por parte de los grupos de republicanos españoles refugiados en el país, en la que se mostraba su completo apoyo en la II Guerra Mundial que acababa de

⁶⁵⁶ Luis Floren constaba como socialista, en *Relación de Afiliados al Partido Socialista residentes en la República Dominicana*, Ciudad Trujillo, s/f, p. 3, Centro Documental de la Memoria Histórica (en adelante CDMH). Fondo Carlos Esplá Rizo (1895-1971).

⁶⁵⁷ *Carta de Luis Floren a Vicente Llorens*, Ciudad Trujillo, 27 de diciembre de 1946. BVNP. Fondo Vicente Llorens.

⁶⁵⁸ *Ficha de adhesión a la Junta Española de Liberación de Luis Víctor García Pérez “Ximpa”*, Ciudad Trujillo, 2 de marzo de 1944. Véase Anexo II, p. 456. BVNP-FGMRS.

⁶⁵⁹ *Relación de Afiliados al Partido Socialista...*, Op. Cit., s/f, p. 3, CDMH, Fondo Carlos Esplá Rizo (1895-1971).

⁶⁶⁰ *Ficha de adhesión a la Junta Española de Liberación de Eugenio Fernández Granell*, Ciudad Trujillo, marzo de 1944. Véase Anexo II, p. 455. BVNP-FGMRS.

⁶⁶¹ FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Proporción Franquista” en *Democracia*, Ciudad Trujillo, 1940, p. 3, [recorte de la publicación de la BVNP-FVLLC]. En este mismo medio publicó otros artículos durante el mismo año: “El milagro”, “Buena solución”, “El imperio se refugia”, “Simbolismo franquista y moraleja escéptica”, “Utilización industrial del sudor español”, “Editorial. La actitud del Papa” e “Imperio naciente y cocina incipiente, hay quien dice y miente y epílogo puente de Don Juan Muriente”.

declararse, aparecía el nombre de Eugenio Fernández Granell como perteneciente al Grupo Galleguista.⁶⁶²

Asimismo, otra figura de la emigración artística, el arquitecto Joaquín Ortiz García, se encontraba entre los afiliados⁶⁶³ del Grupo Socialista Español, cuya adhesión venía a coincidir con la del artista Vela Zanetti en abril de 1944.

En definitiva, los exiliados españoles que, en su mayoría, habían llegado a la República Dominicana portando con ellos sus ideologías políticas, no encontraron en el país de destino organizaciones políticas equivalentes a sus ideales así como un ambiente poco propicio para poder desarrollarlas con libertad. Sin embargo, los exiliados españoles mantuvieron viva su filiación a las organizaciones políticas a las que habían pertenecido durante la Guerra Civil, al igual que su compromiso para con los ideales republicanos. Su vinculación a estas organizaciones tuvo como objetivo la información y crítica de lo acontecido en España así como el ataque a los fascismos europeos, por lo que en principio poco tenían que temer las autoridades dominicanas.

Fue, sin embargo, la intensa actividad cultural de los refugiados la que sirvió como caldo de cultivo para que la juventud del país comenzara a establecer las vías de la vanguardia en las artes, pero también en las ideas políticas que se vieron fortalecidas en una joven generación de intelectuales y estudiantes. La apertura unánime de la sociedad dominicana a la emigración española se tradujo en un gran impacto durante un corto período de tiempo en la cultura, la educación y el pensamiento político. Aunque en este último campo los exiliados españoles no pudieron incursionar, el hecho de que editasen publicaciones propias en función de su ideología – anarquista, socialista, comunista o republicana – tuvo suficiente influjo en las nuevas generaciones de dominicanos, inconformistas para resistir el despotismo trujillista. La influencia ejercida por los españoles desde la Universidad, exposiciones, literatura y el resto de las artes y cultura, en los primeros años del exilio, impactó entre los jóvenes y un reducido sector intelectual que pronto se familiarizaron, con diversos elementos de la cultura moderna que habían estado censurados por el régimen dictatorial. Esto conllevó, junto con otros factores externos e internos, que supusiese un desafío a los cánones totalitarios de Trujillo, produciéndose entre 1944 y 1946 la marcha del país de la mayor parte de los refugiados.

Por otra parte algunos artistas participaron más o menos visiblemente en actividades políticas, principalmente Vela Zanetti y Eugenio Granell, aunque también “Ximpa”, Manolo Pascual, Joaquín Ortiz o Rivero Gil. No obstante su labor como artistas estuvo siempre en un primer lugar, al menos públicamente, y algunos llegaron a tener importantes cargos dentro de instituciones nacionales, como Manolo Pascual y Vela Zanetti, que fueron ambos directores de la ENBA.

⁶⁶² *Escrito de las delegaciones en la República Dominicana de Acción Republicana Española, Partido Socialista Español, Unión General de Trabajadores, Juventud Republicana Española y Grupo Galleguista, dirigido al Excmo. Sr. Ministro de los EE.UU. en la República Dominicana, con motivo de la declaración de la Guerra, Ciudad Trujillo, 12 de diciembre de 1941. BVNP-FGMRS.*

⁶⁶³ *Carta del Comité del Grupo Socialista..., Op. Cit., 5 de abril de 1944. BVNP-FGMRS.*

Las organizaciones ideológicas en el exilio fueron la consecuencia evidente del destierro político y bélico en el que se vieron insertos los refugiados, y surgieron tantos partidos y organismos como había habido en España, cada uno de ellos con sus propios medios propagandísticos. *Democracia*, vinculado al PSOE, fue el que más larga vida tuvo extendiéndose hasta 1945. En su primer año, un recién llegado Eugenio Fernández Granell participó activamente publicando varios artículos en los que se lanzaba una evidente diatriba contra el gobierno de Franco.

Esta diatriba fue la nota constante del exilio español en la República Dominicana hasta que el dictador Trujillo comprendió que muchas de las críticas realizadas contra Franco, Mussolini y Hitler, podían hacerse extensibles a sus políticas. Fue entonces cuando el exilio español fue foco de la ira del tirano.

* * *

Por tanto, a la luz de todo lo expuesto, el exilio artístico español de 1939 en la República Dominicana no pasó desapercibido, pues provocó un impacto positivo en la cultura y las artes de la época, produciéndose un verdadero renacimiento cultural en la isla.

A pesar de que el exilio de los artistas españoles en la República Dominicana fue transitorio o fugaz, debido a la problemática de las circunstancias políticas y las escasas oportunidades profesionales, su impacto e influencia en la vida isleña fue enorme. Aunque se trataba de profesionales que no encajaban con las pretensiones de Trujillo, que solicitaba agricultores de acuerdo a las necesidades del país y el afán de generar riqueza en este ámbito, lo cierto es que, finalmente, el régimen dictatorial se vio favorecido por la presencia de la emigración española.

La Universidad de Santo Domingo se renovó con la inyección de talento, que recibió por parte de los intelectuales españoles que ejercieron como profesores, al igual que otros ámbitos académicos como el teatro universitario, las bibliotecas y los archivos. Gracias a la figura del rector de la universidad, Julio Ortega Frier, que supo aprovechar la presencia de los intelectuales españoles en el proceso renovador de la universidad, éstos pusieron al servicio de las instituciones académicas dominicanas sus conocimientos, lo que permitió la creación de nuevos institutos dentro de la universidad como el Cartográfico, o la reorganización bibliográfica y documental del acervo histórico del país, lo que procuró la transformación de entidades como la Biblioteca de la Universidad o el Archivo General de la Nación. Asimismo, se establecieron otros centros en el marco de las relaciones exteriores, como la Escuela Diplomática.

Fuera del ámbito universitario, la enseñanza secundaria también se enriqueció a través de la creación de centros como el Instituto Colón aunque, sobre todo, fue el Instituto Escuela, creado por la exiliada republicana Guillermina Medrano, bajo principios herederos de la Institución Libre de Enseñanza, el que contó con gran éxito debido a su metodología pedagógica renovadora.

Junto a las actividades académicas y docentes, se establecieron otras empresas culturales que supusieron una revolución dentro de este ámbito en la vida dominicana. La creación en 1940 de la Dirección General de Bellas Artes, al frente de cuya gestión estuvo el intelectual Rafael Díaz Niese, formado en Europa, propició el desarrollo de toda una política cultural que se vio materializada con el nacimiento de diversas instituciones. Así, surgieron la Orquesta Sinfónica Nacional –dirigida por Casal Chapí–, el Conservatorio Nacional de Música, la Academia de Música, y la consiguiente Escuela Elemental de Música, además de la fundación del Teatro Escuela de Arte Nacional, y la ENBA. Con ello, se abordó toda una institucionalización de las artes que, hasta ese momento, se encontraba ausente en el país. Y fue, precisamente, dentro de la ENBA, donde los artistas españoles encontraron su desarrollo, llevando a cabo una labor docente que supondría la formación de los nuevos valores artísticos dominicanos. De hecho, el escultor exiliado Manolo Pascual fue su primer director, apoyado por un plantel docente que incluyó, de manera destacada, la presencia de artistas españoles: José Gausachs, José Vela Zanetti y, más tarde, formado bajo la misma entidad, y como discípulo de Pascual, el también exiliado Antonio Prats Ventós. A través de las enseñanzas de estos artistas en la ENBA, los lenguajes de vanguardia pudieron llegar a las nuevas generaciones dominicanas que, bajo la influencia de sus maestros, habrían de construir la modernidad artística de la isla antillana.

A raíz de la fundación de la ENBA, los proyectos culturales, amparados por el gobierno de Trujillo, y bajo las acertadas directrices de Díaz Niese, continuaron sucediéndose. De este modo, surgieron las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas, que venían a cumplir con una labor propagandística encaminada a hacer notar la grandeza cultural del país y su crecimiento. Cada dos años se mostraban las novedades pictóricas y escultóricas, en un afán por exponer un posicionamiento no solo nacional, sino también internacional, buscando referencias en la vanguardia europea. A estas muestras, concurrieron, desde un principio, los artistas españoles que se encontraban radicados en la isla. Con ello, se podía observar la evolución en sus obras y, frecuentemente, se alzaron con los premios otorgados: Pascual, Vela Zanetti, Gausachs, “Toni” o Prats Ventós, fueron galardonados, durante los años 40, en estos certámenes. De ahí, podemos colegir que, la presencia de los artistas españoles exiliados en estos certámenes, que pretendían servir de resumen de lo creado en la isla, fue abrumadora, y su importancia en la definición de un arte moderno dominicano, decisiva. Asimismo, surgió la Galería Nacional de Bellas Artes, como un nuevo espacio expositivo, y base para la fundación del Museo de Arte Moderno, donde muchos artistas españoles tuvieron la oportunidad de exhibir sus obras en individuales y colectivas.

En adición, la labor de los exiliados españoles en la prensa de la época, y en otros medios más específicos creados por ellos mismos, estimuló aún más la difusión de la cultura y de ideas modernas y renovadoras. En este sentido, exiliados como Manuel Valldeperes y María Ugarte, desde su colaboración en medios locales como *La Nación* y *El Caribe*, realizaron importantes ensayos y críticas que han sido claves para la construcción de la historia del arte dominicano. En el caso de María Ugarte, incursionó en el mundo del periodismo de manera sobresaliente gracias a sus investigaciones

históricas sobre la isla, así como desde un la dirección de un suplemento de cultura de *El Caribe*.

Aparte de la ENBA, como foco irradiador de vanguardia, Eugenio Fernández Granell actuó como el introductor del surrealismo en el país. Su inmersión en la pintura y en este movimiento artístico tuvo lugar durante su exilio dominicano a raíz de su encuentro, en 1941, con Breton. Esta circunstancia sirvió de acicate para que el propio Granell fundase, junto a jóvenes figuras de la intelectualidad dominicana, la revista *La Poesía Sorprendida*, que comenzó su andadura a partir de 1943. La publicación no sólo representó un gran cambio en la literatura nacional, sino que, también indició, de manera positiva, en la propagación de la pintura surrealista por la isla.

El exilio artístico español en la República Dominicana no fue un camino de una única dirección sino que, las influencias del nuevo entorno, la negritud y el mestizaje atrajeron su interés por capturar el colorido tropical y la belleza mulata. Esta característica puede observarse en la obra de la mayor parte de los creadores pero, de manera más profunda, en Gausachs, Botello Barros, Junyer, Manolo Pascual o José Vela Zanetti aunque, cada uno de ellos, interpretándolo bajo su propio lenguaje. La dominicanidad fue convirtiéndose en un asunto importante para el arte del país pues, con ello, se definía una identidad propia que alcanzó miras internacionales.

Por otra parte, durante la década de los años 50 surgió otro hecho artístico de importante calado: las Bienales Hispanoamericanas. Auspiciadas por el gobierno de Franco, en un intento por estrechar lazos con los gobiernos extranjeros de habla hispana, del mismo modo que las Bienales dominicanas tenían un fin político, además de artístico-cultural. Las Hispanoamericanas pretendían ofrecer una imagen nueva y más amable de la España franquista. De este modo, cabe destacar la presencia de José Vela Zanetti en la III Bienal Hispanoamericana, dentro del grupo de artistas dominicanos, que obtuvo el Gran Premio de Dibujo.

El impacto de los refugiados españoles en República Dominicana también fue decisivo en el campo político. La mayor parte de los artistas e intelectuales exiliados eran demócratas-socialistas, aunque había otros apegados al comunismo o al anarquismo. Muchos no trataban asuntos vinculados con la política dominicana, aunque contaban con sus propias publicaciones republicanas y antifranquistas. En cualquier caso, la existencia de pequeños grupos de ideas marxistas-leninistas ejerció una motivación importante para los grupos locales clandestinos opositores de la dictadura de Trujillo. Ello motivó que entre 1944 y 1945, el régimen trujillista iniciase una persecución a todo aquel que mostrase cierto grado de oposición al mismo, por lo que este hecho alentó que muchos artistas e intelectuales españoles tuvieran que abandonar el país hacia un destino mejor. Este aspecto se hizo notar en las Bienales, reduciendo la presencia de los artistas españoles en las mismas, pues, para los años 50, solamente se registraba la presencia Prats Ventós, que se había formado plenamente en Santo Domingo.

4. CASO DE ESTUDIO: LA FIGURA DE VELA ZANETTI. EL ARTISTA DESDE EL EXILIO

“Vela Zanetti, situado en el momento de madurez de su arte, es un artista que puede enorgullecer a España y a la República Dominicana, sus dos patrias: una sola tierra en el corazón de los pueblos hispanos”.

Antonio Fernández Spencer, 1954.

4.1. El papel de Vela Zanetti en la vida cultural y artística de Santo Domingo.

El pintor José Vela Zanetti⁶⁶⁴ nació en Milagros (Burgos) en 1913, pero pronto su familia se trasladó a León debido a la profesión de veterinario del padre, Nicostrato Vela Esteban. Éste supuso un referente para el artista, al introducirle dentro de la intelectualidad leonesa y apoyarle en su decisión de dedicarse al arte. Vela Zanetti, que se había educado bajo los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza, inició su formación artística en León, bajo la tutela de su profesor de dibujo en el instituto, Lucas Pérez Morales. Pronto se trasladó a Madrid para continuar su aprendizaje junto al profesor José Ramón Zaragoza, alejado del academicismo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1933, gracias a una beca que le concedió la Diputación de León y respaldado económicamente por su familia, pudo viajar a Roma y a Florencia para contemplar la obra de los grandes maestros del Renacimiento, que calaría en su sentir como muralista, a posteriori. Como en numerosos artistas, la Guerra Civil española tuvo un fuerte impacto en su vida. Además de participar en el frente, llevó a cabo labores periodísticas e ideológicas, a través de las publicaciones bélicas, *Hierro*, *Nuevo Ejército* y *Trincheras*, para las que también realizó algún dibujo.

Sus implicaciones políticas e ideológicas le sumieron en el exilio. En los primeros días de febrero de 1939, se encontraba en Figueras, dispuesto ya a abandonar España por los Pirineos. El 5 de febrero llegaba a Francia, pero de su etapa en el país poco sabemos; al parecer estuvo en un campo de concentración, desde el que se trasladaría a Burdeos. Así lo narraba el propio pintor:

“Mi vida es una larga aventura, que pasa por el campo de concentración, en una Francia enloquecida de miedo, desde donde marché a Burdeos por la obsesión de vivir en

⁶⁶⁴ La trayectoria artística de José Vela Zanetti ha sido tratada en diversas publicaciones, con diferentes perspectivas. De los años setenta encontramos los escritos de Juan Antonio Gaya Nuño (GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Dibujos de Vela Zanetti*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones (Col. “Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura”, nº 17), 1972) y Victoriano Crémer (CRÉMER, Victoriano. *El libro de Vela Zanetti*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974), además del monográfico que le dedica Luis Sastre (SASTRE, Luis. *Vela Zanetti*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974). De carácter más reciente destaca la publicación AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, y las realizadas a propósito de exposiciones: AGUIRRE, (comisario). Op. Cit., 2001, y AGUIRRE ROMERO, Eduardo (comisario y coord.). *Vela Zanetti en la ONU*, [cat. exp.], León, Fundación Vela Zanetti, 2003.

un puerto de mar, porque siempre es más fácil la huida, aunque sea de fogonero en un barco”⁶⁶⁵.

Para agosto de 1939 contaba con una visa⁶⁶⁶ de la legación mexicana en Francia para poder viajar al país, sin embargo no sería éste su destino definitivo. Tal y como relataba el artista⁶⁶⁷, ante el presentimiento de que Francia caería pronto en manos de los nazis, se dirigió al consulado de la República Dominicana, donde el propio cónsul, Narciso Félix Gimbernard, le ayudó a embarcar sufragándole el pasaje, con la promesa de que cuando ganase dinero en la isla se lo devolvería a su hijo, allí instalado. Así es que, el 15 de septiembre de 1939 contaba con el visado en regla⁶⁶⁸ para embarcarse desde Burdeos rumbo a la República Dominicana a bordo del *De la Salle*.

Los avatares de la travesía fueron descritos por el artista⁶⁶⁹, caracterizados por el peligro constante de ser atacados por submarinos alemanes. En Saint Thomas, tuvo que cambiar de barco al *Saint Domingue*, en el que arribó a tierras dominicanas el 6 de octubre de 1939⁶⁷⁰ por Puerto Plata. Javier Malagón, que coincidió con Vela Zanetti en el mismo viaje, lo recordaba de este modo:

“Llegamos a Santo Domingo en octubre de 1939 en un viaje regular de nave francesa a Guadalupe dónde transbordamos a otro barco que tocó en gran número de islas de las Antillas Menores hasta llegar a Puerto Plata. En ese viaje íbamos unos treinta refugiados, entre ellos los pintores Vela Zanetti y su mujer y Ángel Botello con tres familiares, más Rafael Supervía, Miguel García Santesmases...”⁶⁷¹

Sin embargo, Vela Zanetti no viajó en compañía de su esposa, Sacha Goldberg, quien permaneció en Francia hasta que el artista pudo hacerse cargo de su pasaje, por lo que ésta se reuniría con él un mes más tarde, llegando el 7 de noviembre de 1939 a bordo del *Flandre*⁶⁷².

Aunque todavía no era un artista consagrado a su llegada a la isla antillana, su temperamento abierto y su enorme capacidad de trabajo, le facilitaron su contacto con personas clave que le abrirían las puertas a encargos de importancia.

⁶⁶⁵ ÁLVAREZ, Faustino F. “Vela Zanetti, en su pequeño universo” en *Dominical*, Madrid, 19 de octubre de 1986, p. 32.

⁶⁶⁶ *Pasaporte de José Vela Zanetti del Gobierno de la República Española*, Figueras, 3 de febrero de 1939.

⁶⁶⁷ AGUIRRE, Eduardo. “El largo camino (1913-1963)” en AGUIRRE, Eduardo (coord.). Op. Cit., 2000, p. 85.

⁶⁶⁸ *Pasaporte de José Vela Zanetti...*, Op. Cit., 3 de febrero de 1939.

⁶⁶⁹ AGUIRRE. Op. Cit., 2000, pp. 85-86.

⁶⁷⁰ *Solicitud de permiso de residencia de José Vela Zanetti*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 21 de agosto de 1940. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN. Véase Anexo I, pp. 441-446.

⁶⁷¹ MALAGÓN, Javier. “El exilio en Santo Domingo (1939-1946)” en NAHARRO-CALDERÓN. Op. Cit., 1991, p. 173.

⁶⁷² *Solicitud de permiso de residencia de Sprintsa Goldberg de Vela Zanetti*, Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, 14 de noviembre de 1945. Fondo Entrada de Inmigrantes, AGN.



Vela Zanetti visto por el lápiz de "Toni".

Este aspecto, pronto se vio materializado en su primera exposición, apenas un mes después de su llegada. A pesar de su juventud y en vías de completar su formación y perfeccionar su técnica, Vela Zanetti exhibió sus obras en octubre de 1939:

"Llegó sin dinero; pero con una colección de dibujos, por lo que, rápidamente, se le organizó una exposición, la primera que en el país celebraba un pintor español exiliado. Aquellos dibujos, realizados en Francia, y en circunstancias no muy cómodas, estaban inspirados en la reciente tragedia española y artísticamente, no carecían de interés"⁶⁷³.

Sin embargo, a pesar del testimonio de Fraiz Grijalba, la exposición había alcanzado el éxito esperado. Se celebró en el Ateneo Dominicano bajo el nombre *Estampas Españolas*, y a pesar de que en el catálogo constaba la fecha de noviembre, teniendo en cuenta la prensa de la época⁶⁷⁴ puede colegirse que finalmente se inauguró el 27 de octubre. Los medios, comenzaron a resaltar la diversidad de métodos en la ejecución de toda la obra, destacando el dibujo y el colorido, de gran interés para que fuese analizada de cerca por los jóvenes estudiantes de arte⁶⁷⁵.

En la introducción del catálogo de la exposición, a cargo del propio artista, venía a aclarar una serie de consideraciones acerca del espíritu y condiciones de la muestra:

"Esta exposición no es lo suficientemente completa para denominarla "de cuadros" ni lo incompleta para serlo de "bocetos". La tormenta europea que tuvo su primer rayo sobre mi patria, me robó la tranquilidad necesaria para toda obra definitiva.

⁶⁷³ GRIJALBA. Op. Cit., 1942, p. 55.

⁶⁷⁴ "Exposición de Estampas Españolas en el Ateneo" en *Listín Diario*, nº 16.396, Ciudad Trujillo, 25 de octubre de 1939, p. 2.

⁶⁷⁵ "El acto de esta noche a las ocho y media en el Ateneo Dominicano" en *Listín Diario*, Ciudad Trujillo, nº 16.398, 27 de octubre de 1939, p. 2.

De ahí esa técnica extraña; la desigualdad en la terminación de las obras que me obliga a denominarlas “estampas” españolas, añadido porque también es España en lo eterno del hombre y el paisaje lo que yo he querido expresar”⁶⁷⁶.



Catálogo de la primera exposición de Vela Zanetti en Santo Domingo, *Estampas españolas*, noviembre de 1939. AFVZ.

Entre los trabajos expuestos se distinguían tres bloques⁶⁷⁷: las dedicadas a Castilla, las referentes a la Guerra Civil española y otras obras. El discurso expositivo de las obras quedaba configurado de la siguiente manera: Castilla con nueve cuadros: *Tierras de Don Quijote*, *Tierras de El Cid*, *El campesino*, *El mulero*, *La madre*, *La moza*, *Mercado de Segadores* (proyecto para una pintura mural), *La capea* y *Crepúsculo en la era*. La Guerra: *Así tres años*, *Pueblo Muerto*, *El otro frente*, *La verdadera unidad*, *La retirada de Teruel*, *Cuando el fruto promete*, *Calmas y Ausencias*, *La alarma*, *¿Por qué?*, *Camino de Francia*, *Por ti*, *Amor de soldado*, *Reposo de angustias*, *Solos*, *Guadalajara* y una última sin título. En “otras obras” se distinguían: *Mi esposa*, *Retrato*, *La mujer del pescador*, *Hambre en Madrid*, *La juventud en serie*, *Nuestro fantasma el ejército*, y una serie de ilustraciones para el libro inédito de Serrano Poncela, *Años de incertidumbre*.

Con todo ello, a través de estas obras, intentaba transmitir las conmociones históricas de su patria que le había tocado vivir, no quedarse meramente en la técnica, sino ser un exponente de sentimientos. Por otro lado, a través de esta muestra, el artista manifestó su agradecimiento público a la nueva tierra de acogida y a su Benefactor, Trujillo, labor que llevaría a cabo por medio de su arte, y que había comenzado al relevar en estas sus sentimientos de fe, dolor, lucha y esperanza⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ Ibídem.

⁶⁷⁷ ZANETTI, Vela. *Exposición de Estampas Españolas del pintor español Vela Zanetti*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Ateneo Dominicano, 24 al 26 de noviembre de 1939, p. 2.

⁶⁷⁸ Ibídem, p. 1.



Vela Zanetti, *Guadalajara*, c. 1938. Reproducida en *Juliol*, nº 86, Barcelona, 7 de mayo de 1938.

En general, esta primera exhibición recibió buenos comentarios centrados, fundamentalmente, en la fuerza imprimida por el dibujo firme y el colorido. La prensa⁶⁷⁹ resaltó las obras dedicadas a Castilla, en las que capturaba la esencia de la tierra como si se tratase de la descripción de la ruta de *El Quijote* por Azorín. En relación a los cuadros bélicos, rezumaban dolor y sentimiento trágico reflejados en los ojos y los ademanes de sus protagonistas. Por último, el resto de obras también exhalaban ciertas emociones a pesar de desligarle de la temática comentada.

Esta primera incursión en la vida cultural de la por entonces Ciudad Trujillo, le valió que el rector de la Universidad, Julio Ortega Frier, le brindase una finca de su propiedad, *El Polvorín*, para que el pintor pudiese establecer su estudio-vivienda⁶⁸⁰, al que llamó Mesón de las Dos Cunas. Las ganancias que había obtenido en esta primera exhibición, le permitieron costear el traslado desde Francia de Sacha Goldberg, su primera esposa, a Santo Domingo, donde nacerían las hijas gemelas del artista.



Fotografía de la inauguración de la exposición de Vela Zanetti en el Ateneo Dominicano, *Estampas españolas*, Archivo Fundación Vela Zanetti.

⁶⁷⁹ "Abierta la exposición de Estampas Españolas en el Ateneo anoche" en *Listín Diario*, nº 16.399, Ciudad Trujillo, 28 de octubre de 1939, p. 4.

⁶⁸⁰ GRIJALBA. Op. Cit., 1942, pp. 55-56.

El estallido de la Guerra Civil española había truncado la formación del artista, por lo que fue en la República Dominicana donde inició su verdadera trayectoria artística, poniendo en práctica las enseñanzas que había aprendido en su país de origen. Para Vicente Llorens, puede decirse que “Vela en Santo Domingo estuvo siempre perfectamente caracterizado de pintor”⁶⁸¹, lo que para un artista joven, todavía no consagrado en su oficio y marcado por el exilio, no fue un camino fácil, teniendo en cuenta que la República Dominicana era un país pequeño, de escasas posibilidades, que en los primeros años de la década de 1940 se encontraba superpoblado con gentes de la misma profesión.

Desde su primera exposición, comenzó a pintar incansablemente, dando lugar a una extensa producción plástica que le permitió dominar el arte de la pintura. Estas obras lograron aunar sus cualidades dispersas, revelando su excelente faceta de dibujante y un gran sentido de la composición. En ellas, Vela Zanetti todavía se encontraba centrado en una temática de carácter humano y social que traía consigo recuerdos de la experiencia bélica pasada. Escenas de la vida del campo castellano, mendigos, vagabundos, monjes, guerreros abrumados por el cansancio de la derrota, marineros y meretrices, eran los protagonistas de casi un centenar de obras ejecutadas durante sus primeros siete meses en la isla.

El 9 de mayo de 1940 expuso estas obras en el Ateneo Dominicano⁶⁸², cosechando un gran éxito. En las palabras de apertura de Virgilio Díaz Ordoñez, Secretario de Estado de Educación Pública y Bellas Artes, se ponía de manifiesto que en esta ocasión, Vela Zanetti ofrecía una obra más consolidada con respecto a su primera exhibición. La joven promesa del arte que se presentaba en 1939, había encontrado ahora una forma de expresión propia. La temática de las obras expuestas todavía seguía condicionada al tema bélico, que contrastaba con los asuntos costumbristas y los paisajes cálidos y amables del arte dominicano, pues la brecha de la Guerra Civil española seguía abierta y Vela Zanetti necesitaba canalizarlo a través de su arte. El artista, explicaba que aún no se había imbuido de la dominicanidad que plagaba la obra de muchos de sus compañeros, pues precisaba de tiempo para estudiar el entorno en todos sus aspectos. Pero al margen de los asuntos tratados, Vela Zanetti sentía la “obligación de aportar su obra a la cultura dominicana, y que esta exposición tenía ese significado”⁶⁸³, contribuyendo además a la amplia producción existente desde la llegada de los exiliados españoles.

Las obras que se mostraban eran las siguientes⁶⁸⁴: *Hombre y cielo* (óleo), *Nubes viajeras* (temple), *Misa de alba* (temple), *Retorno a la tierra* (óleo), *La vendimia* (proyecto de fresco), *Tarde en las eras* (proyecto de mural), *Lavanderas* (temple), *Mercado en páramo* (estampas al temple), *El pórtico* (óleo), *El cartujo* (dibujo), *El Claustro* (óleo), *Cristo de Victorio Macho en los oteros* (óleo), *La ruta eterna* (óleo), *Héroes silenciosos* (óleo), *Nuevos alumnos en la Ciudad Universitaria* (dibujo),

⁶⁸¹ LLORENS. Op. Cit., [1975], 2006, p. 113.

⁶⁸² “Abierta al público la exposición del pintor español Vela Zanetti” en *Listín Diario*, nº 16.590, Ciudad Trujillo, 10 de mayo de 1940, pp. 1 y 5.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

Imprecación (tinta), *La nada* (tinta), *Arrabales de Madrid en noviembre* (dibujo), *Alto en el camino* (punta de pincel), *Payaso enamorado* (dibujo), *El tío Cleto* (personaje de la novela *Over* de Marrero Arísty), *Retrato del Generalísimo Dr. Rafael L. Trujillo* (óleo), *Retrato de la Sra. Ortega Frier* (carbón), *El periodista español Fraiz Grijalba* (óleo), *El poeta Héctor Incháustegui* (óleo), *Autorretrato* (óleo), *Estudios 1, 2 y 3*, *Antoñito el Camborio* (temple), *Romance de la luna, luna...* (ilustraciones al temple), *Pedagogía* (temple), *El mendigo loco* (tinta), *El idiota* (dibujo), *El Mesón de las dos Cunas* (óleo), *Rincón del patio de mi estudio*, *apuntes de la estancia "El Polvorín"* y, por último, *Evacuación de un pueblo del Pirineo* (óleo).

En realidad, todas estas obras habían sido concebidas para ser expuestas en Puerto Rico, pero el artista quiso mostrarlas previamente en la ciudad en la que había establecido su residencia, tal vez con el propósito de intentar vender⁶⁸⁵ alguna antes de su partida a la isla boricua.

Durante esta primera etapa en la isla antillana, Vela Zanetti estaba cada vez más inserto en el ambiente artístico y cultural, y mantenía un estrecho contacto y colaboración con el resto de intelectuales y artistas refugiados. Estos lazos le llevaron a colaborar como escenógrafo para la representación de la comedia de Lope de Vega *La Dama Boba*, que se representó en las ruinas del Convento de San Francisco a cargo del Teatro Universitario "La Farándula", que dirigía Vicente Llorens. La obra teatral se llevó a cabo el 14 de abril de 1940, con motivo del Día de las Américas y el Cincuentenario de la Unión Panamericana⁶⁸⁶. La mayoría del elenco artístico estaba formado por exiliados, al igual que la colaboración técnica. A la labor de Vela Zanetti en la decoración de los escenarios, se sumaron los figurines de Carlos Giner, la iluminación y montaje del arquitecto Óscar Coll— cuyo paso por la isla fue fugaz —y la dirección escénica de Julio García.

El éxito de la primera representación, determinó que se volviese a poner en escena una función de gala el 5 de junio de 1940, como homenaje de la Universidad de Santo Domingo a las delegaciones de la II Reunión Interamericana del Caribe⁶⁸⁷. Al igual que en la pieza anterior, estuvo a cargo del Teatro Universitario dirigido por Vicente Llorens⁶⁸⁸, con la organización de profesores y estudiantes de la Facultad de Filosofía, tanto españoles como dominicanos. En esta ocasión, y a diferencia de la primera representación, la comedia de Lope de Vega se ofreció íntegra, con un texto más depurado. Para el montaje, se contó con la participación de las mismas personalidades que habían contribuido en la anterior representación. Vela Zanetti volvía a hacerse cargo de los decorados.

⁶⁸⁵ La prensa advertía que la adquisición de las obras estaba condicionada a su préstamo para la futura exposición que se realizaría en Puerto Rico.

⁶⁸⁶ Programa de mano *La Dama Boba de Lope de Vega* [a cargo de la Farándula Teatro de la Universidad de Santo Domingo], Ciudad Trujillo, 14 de abril de 1940. Biblioteca Valenciana, Fondo Vicente Llorens.

⁶⁸⁷ Programa de mano *La Dama Boba de Lope de Vega*, Ciudad Trujillo, Universidad de Santo Domingo, 5 de junio de 1940. BVNP-FVLLC.

⁶⁸⁸ "En las ruinas de San Francisco fue puesta anoche en escena "La Dama Boba" en *La Nación*, nº 107, Ciudad Trujillo, 6 de junio de 1940, p. 10.



(izq.).- Vicente Llorens junto a Angelina Aybar. (dcha.).- Vela Zanetti junto a sus decorados para *La Dama Boba*.

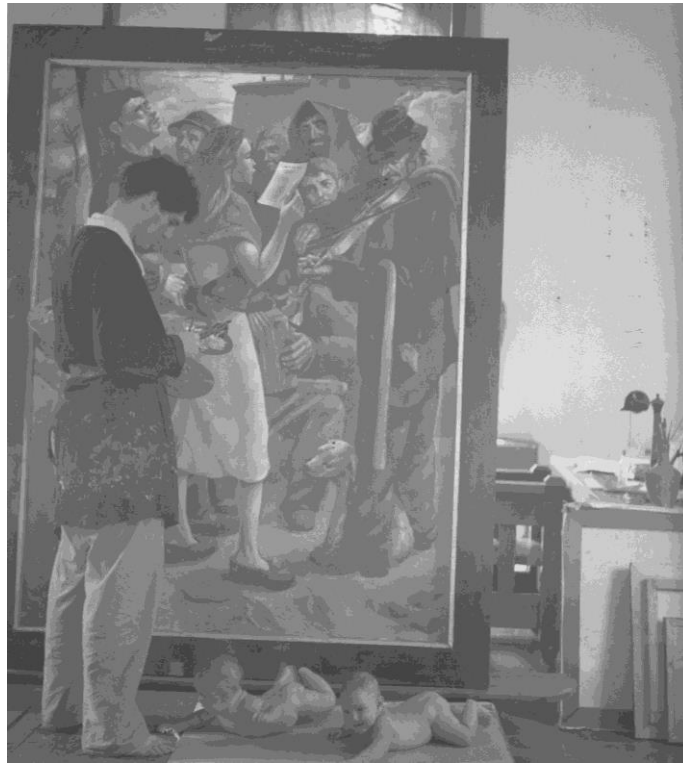


Varios momentos iniciales a la representación de *La Dama Boba* con decorados de Vela Zanetti al fondo.

A partir de esa fecha, la participación de Vela Zanetti en las exposiciones colectivas que se organizaron al amparo del auge cultural de la Era Trujillo, fue constante. Su presencia fue destacada en la muestra de junio de 1940 que conmemoraba la II Conferencia Interamericana del Caribe y en la que exhibió diez obras, para lo cual aprovechó la mayor parte de las creaciones que presentara en su segunda individual⁶⁸⁹: *El Concierto*, *Segadores* (proyecto mural), *Lavandera*, *Castellano*, *Evacuación del Pirineo*, *Antoñito el Camborio*, *Héroes silenciosos*, *El Cristo de los Oteros*, *Retrato del periodista Fraiz Grijalba* y *Regreso del frente*.

Tras un paréntesis de unos meses en Puerto Rico, en 1941 regresó a su hogar en Ciudad Trujillo. Desde ese momento, inició una intensa actividad como muralista, comenzando con su primer mural dominicano para la Logia Masónica Cuna de América, a la que le seguirían numerosos encargos oficiales. Se convirtió en un artista asiduo a las grandes muestras colectivas del país, tanto en el ámbito oficial como en el privado.

⁶⁸⁹ *Exposición de Bellas Artes...* Op. Cit., [cat. exp.], 1 al 15 de junio de 1940, pp. 29-30.



Vela Zanetti con sus hijas gemelas en su estudio de Santo Domingo. Al fondo, su obra *El Concierto*, 1940. Foto Conrado, AGN, Santo Domingo.

Así, en julio de 1942⁶⁹⁰, junto con Gausachs y Granell, en la residencia del representante de la legación estadounidense en la isla, Simon Thomas Stocker, organizaron una pequeña exhibición privada (entre los tres, presentaron 16 cuadros), probablemente con el ánimo de vender algunas de estas creaciones a los asistentes. Este acercamiento a la diplomacia norteamericana, pudo ser la consecuencia de la exposición de artistas latinoamericanos, celebrada de julio a octubre de 1940 bajo el auspicio de United States New York World's Fair Commission. Este organismo se había creado en el seno de la Declaración de Principios Americanos, promulgados en la VIII Conferencia Internacional Americana celebrada en Lima en 1938.

Uno de los objetivos que habían establecido los gobiernos de todos los países americanos asistentes, era el intercambio intelectual como uno de los rasgos en los principios de solidaridad y cooperación adoptados. Para ello se organizaron exposiciones de arte que venían a consolidar estos lazos, “deseosos de mejorar sus relaciones espirituales a través de un mejor conocimiento de sus respectivas creaciones artísticas”⁶⁹¹.

En la exhibición del Riverside Museum de 1940, participaban tres países latinoamericanos: México, República Dominicana y Brasil, cada uno de los cuales presentaba las obras de sus artistas más relevantes y de trascendencia internacional. Por México, aparecían Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo... y por Brasil, Portinari, entre otros. De especial significación, fue el caso de la República Dominicana que, entre el

⁶⁹⁰ *Private Exhibit...*, Op. Cit., 31 de julio de 1942.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 7.

elenco de artistas que introdujo, figuraban, en su gran mayoría, españoles refugiados. Tan sólo Jaime Colson, Yoryi Morel y Darío Suro eran de origen dominicano⁶⁹². En el catálogo se incidía en presentar una pintura dominicana dominada por el colorido paisaje y la luz del trópico, con ciertos tintes de “impresionismo español”⁶⁹³. Sin embargo, a raíz de todo lo expuesto, y teniendo en cuenta que se trataba de una exposición en EE.UU., seguramente el propósito fuese presentar una pintura que recogiese la esencia del trópico y la dominicanidad, como signos de una estética nacionalista, haciendo de la luz, el color, el paisaje tropical y las negras y mulatas los temas preferentes para poder llevarlo a cabo. Vela Zanetti, envió un óleo de una haitiana y, al margen de la temática mayoritaria, un gouache sobre un soldado con claras connotaciones al conflicto español.

Durante los años cuarenta, la labor muralística de José Vela Zanetti en la República Dominicana fue consolidándose de manera significativa. Con su llegada a la isla, esta técnica cobró fuerza y vigencia, en especial, en los edificios de tipo oficial. El propio artista era consciente de que todavía se encontraba en una etapa de aprendizaje cuando había empezado su exilio, pero con el tiempo, deseoso de dominar la técnica, se había entregado a un ejercicio abrumador que había aprendido día tras día, dejando multitud de dibujos y bocetos de sus murales dominicanos⁶⁹⁴.

El recurso del muralismo era el mejor medio para expresar de manera ilustrativa y alegórica los momentos históricos, los grandes cambios, el progreso y las creencias religiosas. Podemos afirmar que, durante toda la década de los cuarenta y también la de los cincuenta, Vela Zanetti tuvo casi la exclusividad de esta materia en la isla antillana. Darío Suro, en 1953, reconocía la gran aportación de Vela Zanetti a la pintura mural dominicana:

“Del muralismo culto es José Vela Zanetti el iniciador. Sin tener discípulos, ha emprendido desde hace nueve años la pintura mural en la República Dominicana”⁶⁹⁵.

Vela Zanetti había obtenido el primer premio en el certamen de pintura histórica, organizado con motivo de la celebración del primer Centenario de la Independencia e inserto en la II Exposición Bienal de Artes Plásticas de 1944, con el cuadro *Los Mártires del Cercado*, así como ese mismo año había pintado los murales del Palacio del Consejo, primeras pinturas de este tipo con carácter oficial que se hacían en Santo Domingo. Esto le llevó a ser homenajeado en la Logia Cuna de América, de la que, según la prensa⁶⁹⁶ era miembro, entregándosele un pergamino como distinción. No se ha encontrado documentación precisa que confirme la adhesión de Vela Zanetti a la masonería, pero informaciones como esta, en la que se ponía de manifiesto su pertenencia a la Logia Cuna de América junto con los murales

⁶⁹² Recordemos que en esta exposición se presentaron obras de José Alloza, Ángel Botello Barros, Fernández Fierro, Manolo Pascual, Rivero Gil y Carlos Solaeche.

⁶⁹³ *Private Exhibit...*, Op. Cit., 31 de julio de 1942, p. 14.

⁶⁹⁴ El artista ha confesado que encomendó al escultor Raúl Quiroga, destruir todos esos trabajos preparatorios y dibujos, dejando, tan solo, una docena. SASTRE. Op. Cit., 1974, p. 33.

⁶⁹⁵ CRÉMER. Op. Cit., 1974, p. 247.

⁶⁹⁶ “Las Artes. Homenaje al pintor Vela Zanetti”, en *La Nación*, nº 1.493, Ciudad Trujillo, 29 de marzo de 1944, p. 7.

que había realizado en 1941 en dicha Logia, y algunos detalles simbólicos de su pintura, empujan a pensar en que si no era masón, al menos sí mantenía relaciones con la masonería⁶⁹⁷.

Así que Vela Zanetti, al tiempo que iba recibiendo cada vez más encargos oficiales para pintar murales, no descuidó su presencia en las colectivas que iban organizándose en la capital dominicana. Sobre todo las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas, que suponían un excelente escaparate de la actividad creadora del artista. Además de participar en las dos primeras Bienales, también concurrió a la III Bial de 1946 –en la que obtuvo un segundo premio–, la IV Bial del 48, en la que triunfó con su obra *Diablo Cojuelo*, y la V Bial de 1950 en la que la Universidad de Santo Domingo adquirió el estudio para mural que mostraba el artista. Tampoco se desligó de su implicación política en el exilio, ni de las manifestaciones culturales emprendidas por el grupo de refugiados españoles en la isla. Fue miembro de la Junta de Liberación Española, vinculada al Grupo Socialista Español en la República Dominicana. Junto a otros artistas españoles –Manolo Pascual, Gausachs, Granell, Alloza, Rovira, Ximpa, Shum y Soto– donó obra para la Comisión de Refugiados Pro Centenario, con el fin de financiar la construcción de la fuente pública en homenaje a la hospitalidad dominicana.



Vela Zanetti junto a otros exiliados españoles, durante la construcción de la Fuente pública en homenaje al pueblo dominicano, 1944. AFVZ.

⁶⁹⁷ Al mismo tiempo, debemos recordar que Vela Zanetti pintó, con la colaboración de Granell, tres murales en la Gran Logia Soberana de Puerto Rico en 1951. Esto nos hace pensar, y teniendo en cuenta que ya había trabajado en los murales de la logia dominicana, que su encargo para esta logia en Puerto Rico no fue casual. Al fin y al cabo, sus vínculos con la masonería venían de lejos pues, durante su juventud en León, tanto él como su padre, Nicostrato Vela Esteban, habían tenido relación con los Azcárate que, a su vez, eran familia de Moisés Panero, padre del poeta Leopoldo Panero y uno de los principales cargos de la masonería leonesa, por lo que posiblemente también lo hubieran tratado. (CABAÑAS BRAVO. Op. Cit., 2007, p. 98.). Además, el cónsul dominicano, Narciso Félix Guimbernard, que había ayudado económicamente a Vela Zanetti en Burdeos para embarcarse hacia la República Dominicana, era miembro de la Logia Masónica Cuna de América, y fue precisamente él quien recomendaría al burgalés para que ejecutase los trabajos murales de su sala. Por lo que de nuevo observamos cómo tampoco este encargo ni, probablemente, la ayuda para salir de Francia, fueron casuales.

A mediados de septiembre de 1945, expuso individualmente en la Galería de Bellas Artes de Ciudad Trujillo, una serie de bocetos, ensayos y dibujos preparatorios para grandes murales⁶⁹⁸, proyectos en los que se había concentrado desde que, en 1944, le habían encargado su primer mural oficial para el Palacio del Consejo Administrativo. De hecho, las obras que presentaba se trataban de los estudios preliminares de la Logia Cuna de América, la Sala Capitular del Palacio del Consejo Administrativo del Distrito de Santo Domingo, el Palacio de Justicia y el edificio Doctor Defilló de la Ciudad Universitaria. A través de estos trabajos, se podían observar de manera instructiva los mínimos detalles y la trayectoria preparatoria que había seguido hasta la consecución final de los murales. Además, dejaban entrever el itinerario espiritual del artista en una búsqueda constante de superación técnica y perfección ideológica. Junto a estos bocetos, también se mostraban algunos proyectos de murales –*Jesus predicando, La vendimia y Neptuno*–, además de algunas acuarelas e ilustraciones.

Su ascenso dentro de las artes plásticas dominicanas, dio sus frutos cuando en 1945 Rafael Leónidas Trujillo le nombró profesor de la ENBA⁶⁹⁹ y, posteriormente, en 1950 designado como director⁷⁰⁰ de la misma. Desde su posición al frente de la institución académica, realizó labores docentes, además de implicarse en las actividades artísticas que promocionaba esta entidad. En el marco de la exposición que los profesores de la ENBA organizaron en mayo de 1955 como homenaje a la labor cultural del régimen trujillista, a través de un artículo, Vela Zanetti constataba la evolución que había sufrido este organismo académico desde su necesaria creación, situándose como el origen del arte moderno en el país.

“Dónde antes había una representación individual y esporádica, hoy se ve un grupo compacto y firme; en las artes que hoy celebran certámenes internacionales como un medio de comunicación y entretenimiento entre los pueblos que estamos incluidos por derecho propio. [...] Hoy existe una escuela con perfiles definidos”⁷⁰¹.

La consecución de la beca de la Fundación Guggenheim en 1951, le condujo a trasladar su residencia a Nueva York durante dos años. Esta etapa fue especialmente fructífera para el artista, dándose a conocer en los círculos artísticos internacionales, lo que le granjearía algunos encargos y exposiciones a posteriori. En cambio, su vida familiar comenzó a flaquear y ya para 1953 se había separado de su esposa, Sacha Goldberg, quien se trasladó a Chile con las dos hijas mellizas de la pareja.

En septiembre de 1954 se invitó a todos los artistas dominicanos y extranjeros residentes en la isla, a participar en una exposición de arte religioso⁷⁰², organizada por la agrupación cultural católica Ábside, con motivo de la conmemoración del Día del

⁶⁹⁸ R.D.N. *Exposición de José Vela Zanetti*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Galería Nacional de Bellas Artes, 15 de septiembre de 1945.

⁶⁹⁹ *Nombramiento de José Vela Zanetti como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, Ciudad Trujillo, 19 de septiembre de 1945. Véase anexo II, p. 458.

⁷⁰⁰ “Vela Zanetti Director...” en Op. Cit., 31 de agosto de 1950, p. 11.

⁷⁰¹ VELA ZANETTI. “El Homenaje de...” Op. Cit., 22 de mayo de 1955, p. 10.

⁷⁰² “Organizan exposición de Arte Católico en la Galería de Bellas Artes” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, septiembre de 1954, [recorte de prensa del AGN].

Arte Católico, fijado anualmente el 17 de octubre. La exhibición, celebrada en el Ateneo Dominicano, suponía la antesala de una muestra mayor, de ese mismo género, que se llevaría a cabo el 18 de octubre de ese año en la Galería Nacional de Bellas Artes⁷⁰³. Esta exposición contó con obra de Vela Zanetti, que presentó un estudio de *Monje*. Igualmente, por esas fechas, participaba en una exposición colectiva promovida por el Círculo Nacional de Artistas en el Instituto Cultural Dominicano Americano. Esa misma institución, fue la encargada de organizar, en 1954, el Salón de Otoño, en cuyo jurado se encontraba Vela Zanetti, además de otros artistas como Gausachs, Jaime Colson, Yoryi Morel y Celeste Woss y Gil.



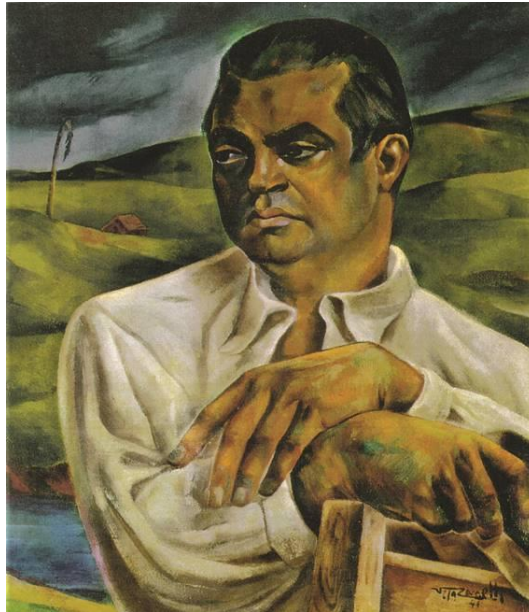
Fotografía de Prats Ventós y Vela Zanetti en el estudio de éste en San Cristóbal, 1950. Fundación Vela Zanetti.

A pesar de dedicarse con preferencia a la pintura mural, Vela Zanetti también cultivó el caballete. En sus lienzos reflejó las costumbres y la vida popular del país caribeño, confiriendo protagonismo a las figuras que desde un primer momento dieron muestras de su monumentalidad. Al igual que hicieran otros artistas españoles exiliados, tuvo que hacerse cargo de la representación oficial del dictador, materializada en un retrato de Trujillo que pintó para la Secretaría de Relaciones Exteriores. En cuanto a los retratos, es muy destacable el que realizó en 1947 de Rafael Díaz Niese, amigo a quien recordaría en unas cariñosas notas tras su muerte en 1950.⁷⁰⁴ Su actividad artística, traspasó las fronteras de la pintura mural y de caballete, ilustrando libros para personas próximas a él, como el dibujo que dedicó para la

⁷⁰³ “Ábside inaugura exposición de arte católico esta tarde en Galería de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 18 de octubre de 1954, [recorte de prensa del AGN].

⁷⁰⁴ VELA ZANETTI, José. “Notas para un retrato póstumo” en *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, nº 80 (Nº Extraordinario Homenaje a Rafael Díaz Niese), Ciudad Trujillo, Distrito de Santo Domingo, abril 1950, pp. 153-160.

portada de *Sinfonía del Nuevo Amanecer* de Manuel E. Suncar Chevalier⁷⁰⁵, con motivo del Concurso Literario y Artístico del Primer Centenario de la República.



Vela Zanetti, *Retrato de Rafael Díaz Niese*, 1947, óleo sobre lienzo.

⁷⁰⁵ SUNCAR CHEVALIER, Manuel E. *Sinfonía del Nuevo Amanecer*, Ciudad Trujillo, Editorial Librería Dominicana, 1955. La portada estaba ilustrada por un dibujo de Vela Zanetti, que realizó exprofeso para esta publicación.

4.2. Vela Zanetti, muralista: sus años dominicanos.

Cuando Vela Zanetti desembarcó en Santo Domingo su interés por el muralismo ya estaba definido. Había sido Manuel Bartolomé Cossío, director de la Institución Libre de Enseñanza, a quien le unía una estrecha amistad, el que había logrado transmitirle su admiración por la pintura mural y con la que se consagró como artista en la República Dominicana. Así lo recordaba el pintor:

“Hay dos cosas importantes en mi vida, dos cosas vitales. La primera fue conocer a Manuel Bartolomé Cossío, no por nada pedagógico, sino porque gracias a él empezaba a resucitar la pintura mural. El me enseñó a El Greco. Fue mi mentor en Madrid. La segunda cosa importante fue mi choque, en Florencia, con Massacio, y con todos los muralistas... Hubiera sido muralista aunque no hubiera ido a América...”⁷⁰⁶.

Por su parte, la exiliada María Ugarte, comentaba cómo Vela Zanetti había desarrollado su camino como muralista en tierras dominicanas:

“Fue Vela, que no era conocido para entonces, pero tenía que comer y empezó a hacer murales. Al principio no sabía muy bien la técnica, aunque luego los llegó a hacer muy buenos. Los ingenieros de aquí estaban encantados cuando pudieron ver que quedaba todo mucho más bonito con los muros pintados. Porque Trujillo fomentó mucho la arquitectura de grandes edificios. Vela decía que había pintado ochenta y tantos murales por no sé cuántos kilómetros cuadrados”⁷⁰⁷.

En un primer momento, se vio obligado a pintar gratis murales, tan sólo por el coste de los materiales e, incluso, para sobrevivir tuvo que trabajar como obrero de la construcción. Pero pronto, gracias a su constancia y voluntad de superación, unido a las relaciones de amistad con personalidades del mundo de la cultura dominicana, se afianzó como una figura de importancia artística en el país antillano, siendo un referente tanto para pintores dominicanos como para el grupo de exiliados españoles en la isla.

Vela Zanetti fue el introductor del muralismo en la República Dominicana y en este país dejó alrededor de setenta murales⁷⁰⁸ en edificios oficiales y religiosos, que muestran desde cierta torpeza en los inicios hasta un dominio maestro de la técnica, ya en los años cincuenta y en adelante. El mismo pintor afirmó haber cubierto con trabajos suyos más de un kilómetro cuadro de pared⁷⁰⁹; sin duda se benefició de la política del dictador Trujillo de construcción de nuevos edificios y de su interés por la pintura mural como expresión de su poder.

En este epígrafe repasaremos algunos de sus murales más importantes y reconocidos, pintados en suelo dominicano. Sería imposible reproducir y analizar los más de setenta muros que pintó, y el análisis de estas obras merecería una

⁷⁰⁶ SASTRE. Op. Cit., 1974, p. 19.

⁷⁰⁷ CAÑETE. “Testimonio de la exiliada española María Ugarte” Op. Cit., enero-marzo 2009, p. 191.

⁷⁰⁸ GÓMEZ, Paula. “El legado muralista de José Vela Zanetti al Patrimonio Cultural Dominicano” en GÓMEZ, MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2000, p. 20.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 17.

investigación exhaustiva y pormenorizada que abarcaría unos límites más amplios de los propuestos en nuestra investigación. Así y todo, consideramos oportuno realizar un recorrido por algunos de sus murales para poder observar su trayectoria, formación y éxito, mostrando la importancia que tuvo el pintor en el arte dominicano y las obras que le fueron llevando poco a poco a un reconocimiento internacional.

La mayor parte de sus murales están recogidos en la publicación *Murales Dominicanos*⁷¹⁰, un compendio de obras de este tipo pertenecientes al Patrimonio Cultural dominicano; un rápido vistazo a esta publicación basta para ver la magnitud de la obra del pintor burgalés.

4.2.1. Mural de la Logia Masónica “Cuna de América”. Santo Domingo, 1941.

En 1941 realizó su primer mural en tierras dominicanas, para la Respetable Logia Masónica “Cuna de América”, instalada en el histórico convento de Las Mercedes. A través de varios paneles, se narraba la historia de la fundación y destrucción del templo de Salomón, con el principal protagonismo otorgado a la figura de Hiram Abib, personaje bíblico que participó como maestro del metal en la construcción del templo. Vela pintó cinco paneles y un fragmento; el primero de ellos, representaba al maestro Hiram sentado sobre una roca mostrando los planos del templo y señalándolo, pues se erguía sobre un cerro en el horizonte. Casi un anciano de aire apostólico, aparecía como el constructor, aunque no correspondiera exactamente con la narración histórica.



José Vela Zanetti, *La construcción y destrucción del templo de Salomón (Historia de Hiram)*. Primer panel. Santo Domingo, 1941.

El siguiente plano, mostraba la actividad constructiva donde varios obreros trabajaban en la edificación, utilizando algunas herramientas que pasarían a ser elementos básicos de la simbología masónica, como la escuadra y el compás. Los personajes de primer plano, laboraban afanosamente, pero hay una intensidad

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

intelectual más que física, una actividad profunda y sosegada encaminada a la rectitud y perfección. Los trabajadores del fondo, que extraían piedra de una cantera, sí representan un esfuerzo físico, pero de igual modo la piedra y la cantería se situaban en la génesis de la masonería. En primer plano podía observarse una inscripción bíblica que rezaba:

“Comenzó Salomón la edificación de la casa Jehová en Jerusalén, en el Monte Moriah, que había sido mostrado a David por su padre en el lugar que David había preparado la era de Ornan Jebuseo.”⁷¹¹,”



José Vela Zanetti, *La construcción y destrucción del templo de Salomón (Historia de Hiram)*. Segundo panel. Santo Domingo, 1941.

La historia narraba que Hiram había sido asesinado por tres de sus compañeros, al no querer revelar los secretos de su arte que había aprendido con esfuerzo y llevaba con discreción. Salomón ordenó que buscaran al maestro, y todos se llenaron de desesperación; la aflicción de los trabajadores de la construcción del templo ante la muerte de Hiram fue el asunto principal del tercer panel. Los personajes se estilizan y deforman intentando aumentar la expresión de emoción.

El cuarto panel, se dedicó a dos momentos de la narración: el encuentro del cadáver, junto a sus herramientas ensangrentadas, y el transporte del mismo de vuelta al templo, donde sería enterrado con todos los honores. Se continuaba con un fragmento que franqueaba una puerta y que exponía a los tres asesinos arrepentidos, también masones, que se han dejado llevar por la ambición, el fanatismo y la ignorancia, soliendo ser identificados con los tres meses de otoño.

⁷¹¹ Segundo Libro de las Crónicas, cap. 3, versículo 1.



José Vela Zanetti, *La construcción y destrucción del templo de Salomón (Historia de Hiram)*. Tercer panel. Santo Domingo, 1941.

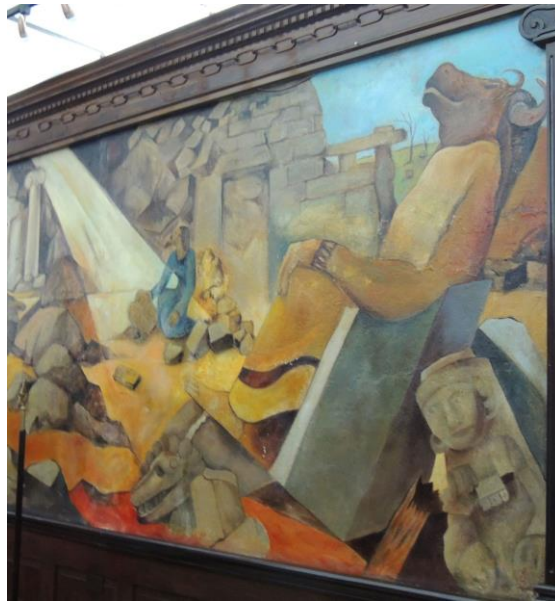
La última sección, se dedicaba a la destrucción del templo, un castigo divino por la creciente idolatría; así, podemos observar diversos elementos arquitectónicos que están siendo despedazados y esculturas de ídolos paganos. Una figura humana sostenía unas pequeñas tablas en el centro de la composición y observaba el cielo, del que procedía una luz.



José Vela Zanetti, durante la ejecución del mural *La construcción y destrucción del templo de Salomón (Historia de Hiram)*. Cuarto panel y fragmento. Santo Domingo, 1941.

El valor de este mural radica, sobre todo, en ser el primero de Vela Zanetti conservado en el exilio, pues su calidad no es aún muy avanzada. Vela Zanetti era todavía un artista en formación que no terminaba de dominar la técnica. Sin embargo, se adivinaban algunos rasgos que irían definiendo su estilo, aunque precisarían de una larga evolución. Se interesó por las figuras humanas, por su musculatura y su expresividad. De tipo monumental y ciertamente escultóricas, delataban cierto

hieratismo y estatismo. Vela Zanetti había admirado a los grandes muralistas italianos del Renacimiento, y por aquel entonces eran casi su única referencia en cuanto a este tipo de representaciones.



José Vela Zanetti, *La construcción y destrucción del templo de Salomón (Historia de Hiram)*. Tercer panel. Santo Domingo, 1941.

4.2.2. Mural del Palacio del Consejo Administrativo. Santo Domingo, 1944.

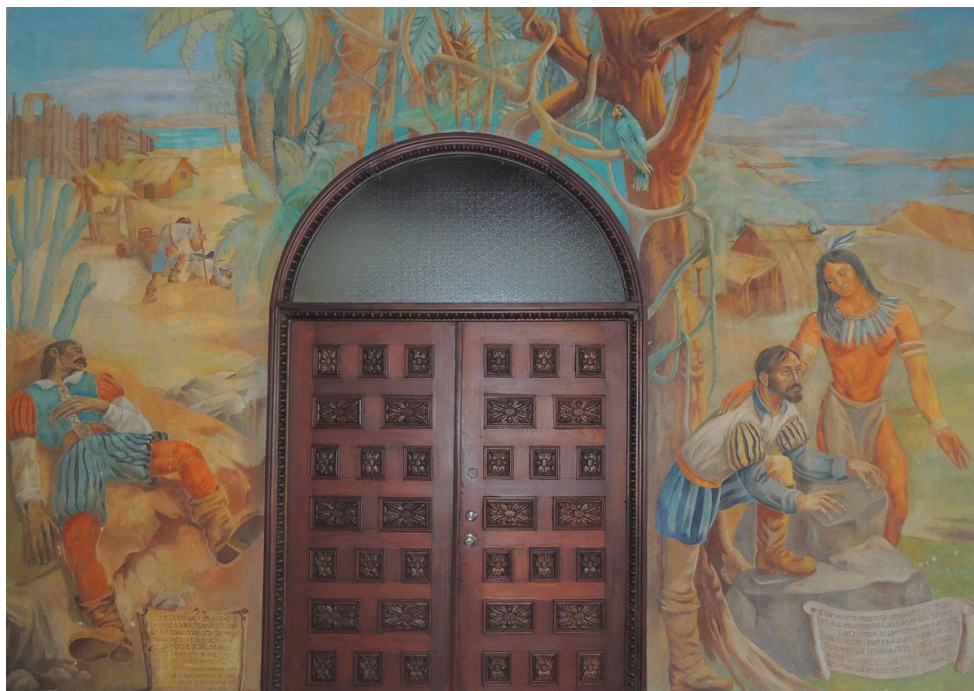
Dentro de las celebraciones del Año del Centenario, el 29 de febrero de 1944, mismo día en que se estrenaba la Segunda Bienal de Artes Plásticas, se inauguraban las pinturas murales que Vela Zanetti pintara para el salón de actos del Palacio Consistorial, llamado del Distrito o del Consejo en su día. Se trataba de un conjunto mural que aludía al pasado y presente de la capital dominicana, dividiéndose en cuatro planos pictóricos: el primero, versaba sobre La Isabela, primera ciudad fundada por los españoles en el Nuevo Mundo; el segundo, trataba el tema de la construcción de la ciudad, en la que participaban los nativos; el tercero, representaba la destrucción de Santo Domingo por medio del ciclón San Zenón en septiembre de 1930. Finalmente, el cuarto plano, se dedicaba a la reconstrucción por parte de Trujillo, ensalzando su figura como motivo central y sobredimensionado.⁷¹²

Por lo tanto, la composición del pintor burgalés se encaminaba a recorrer la historia de la ciudad y resaltar algunos de los hechos de mayor importancia⁷¹³. El mural norte, que ahondaba en el pasado colonial de Santo Domingo, narraba cómo habían llegado los primeros españoles al margen del río Ozama, basándose en los textos de Gonzalo Fernández de Oviedo, quien en su *Historial Natural y General de las Indias*,

⁷¹² “Hoy se inaugurarán las pinturas murales del Palacio del Distrito. En ellas se refleja la historia de la ciudad, desde su origen hasta la actual Era Trujillo. El pintor Vela Zanetti ha plasmado con notable sentido artístico la síntesis de tan sugestivo tema de carácter histórico” en *La Nación*, nº 1.464, Ciudad Trujillo, 29 de febrero de 1944, p. 10..

⁷¹³ *Pinturas murales del Consejo de Administrativo del Distrito de Santo Domingo*, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1946, s/p.

explicaba la huida de Miguel Díaz y sus seguidores desde la ciudad de La Isabela hacia el sur. Siguiendo la lectura del muro norte de forma horizontal, la siguiente sección mostraba el encuentro de Miguel Díaz con una taína, a la que los españoles dieron el nombre de Catalina. Catalina, que gobernaba las tierras en las que posteriormente se fundaría Santo Domingo, recibía al español con los brazos abiertos. Tanto en estas dos primeras secciones como en la siguiente, se insertaron cartelas en la zona inferior con citas de la obra de Oviedo. En esta última sección, ya dando con el muro este, se explicaba la razón por la que se había otorgado el nombre de Santo Domingo a la ciudad, siguiendo la premisa de Oviedo de que Bartolomé Colón, fundador inicial, llegó allí e inició su población en domingo, además de llamarse Domenico el padre de los Colón.⁷¹⁴



José Vela Zanetti, *Historia de la ciudad de Santo Domingo*. Palacio Consistorial, Santo Domingo, 1944.

El mural este, sección norte, se dedicaba a la construcción de la ciudad de Santo Domingo, dividiéndose en dos planos horizontales; en el primero, el gobernador Fray Nicolás de Ovando ocupaba un lugar central, resguardado por el poder militar encarnado en el soldado que lo secunda. El gobernador recibía a un principal taíno que portaba un collar en presencia de un fraile, que podría ser el propio Bartolomé de las Casas, mientras que el taíno ha sido identificado como Enriquillo. Al fondo, se podía observar la Torre del Homenaje de la Fortaleza de Santo Domingo, primera construcción de este nuevo asentamiento, que se realizara con materiales duraderos. El otro plano pictórico de este muro, representaba el esforzado trabajo de los aborígenes en la construcción de la ciudad, siendo vigilados por los españoles, representados en la figura de un soldado que porta un látigo.⁷¹⁵

⁷¹⁴ MARTE, Jorge. *Santo Domingo en los murales del Palacio Consistorial*, [folleto], Santo Domingo, Ayuntamiento del Distrito Nacional, 2009.

⁷¹⁵ *Ibidem*.



José Vela Zanetti, *Historia de la ciudad de Santo Domingo*. Palacio Consistorial, Santo Domingo, 1944.

Se trataba, del primer conjunto mural realizado en un edificio oficial en la República Dominicana. Experiencia que se repitió posteriormente en diversas ocasiones dado el vasto plan de construcciones que se había propuesto el gobierno de Trujillo. La pintura mural, tan extendida en México, era vista por la opinión pública como un motivo de orgullo para la nación, ya que se trataban de obras artísticas que se esmeraban en representar la grandiosidad, ya fuera de un personaje, de una historia, de un acontecimiento o de cualquier asunto que tratase.⁷¹⁶

En su vertiente sur, el muro este descubría la destrucción de la ciudad por el ciclón San Zenón. Si en las anteriores partes del mural, Vela Zanetti se había mostrado más cercano a su habitual estética de figuras rotundas, aquí produjo una escena algo más expresionista encaminada a resaltar los rostros de las personas que, en el primer plano pictórico, intentaban guarecerse de la fuerza del ciclón, encarnado en una figura humana que se deslizaba con la fuerza del viento. El siguiente plano, vino a servir de resumen de lo acontecido, mostrando a un indefenso hombre que, de pie, y con las manos abiertas observaba la destrucción causada, mientras una mujer de rodillas parecía estar lamentándose. El color de sus ropas coincidía con los de la bandera del país; junto a la puerta, se elevaba la imagen de una palma real que se mantenía en pie, atravesada por una estaca⁷¹⁷. Vela Zanetti representó en esta pared una escena que había acontecido casi cuatro siglos después que las anteriores, pero que, sin embargo, estaba grabada en la memoria colectiva dominicana.

⁷¹⁶ Op. Cit., 29 de febrero de 1944, p. 10.

⁷¹⁷ Ibidem.



José Vela Zanetti, *Historia de la ciudad de Santo Domingo*. Santo Domingo, 1944.

El último muro, el sur, representaba la reconstrucción de Santo Domingo a manos del dictador Trujillo, o al menos en su momento ese era su significado con un retrato del tirano en el espacio central. Pero ese retrato se sustituyó, en 1961, cuando Trujillo fue ajusticiado, por un pergamino que rezaba:

“Trabajemos por y para la patria que es trabajar para nuestros hijos y para nosotros mismos”.

A la izquierda del pergamino, varios obreros portaban las herramientas necesarias para la reconstrucción, de cuyos mangos se desprendía la bandera dominicana. Su mirada altiva hablaba del progreso, del porvenir. A la derecha de donde se ubicó el retrato del dictador, Vela Zanetti desarrolló una imagen del puerto, simbolizando el trabajo de los dominicanos, centrando la reconstrucción en el esfuerzo humano.⁷¹⁸

La consecución de este trabajo, junto con la victoria en el certamen de pintura del Año del Centenario, abrió muchas puertas al burgalés para poder seguir llevando a cabo encargos oficiales.

4.2.3. Murales para el Palacio de Justicia. Santo Domingo, 1945.

El rector de la Universidad de Santo Domingo, Julio Ortega Frier, había puesto en contacto a Vela Zanetti con José Antonio Caro Álvarez, arquitecto que estaba llevando a cabo diversos edificios oficiales. Vela Zanetti había experimentado una fuerte evolución desde sus primeros murales (el de Puerto Rico y el de la Logia Masónica), y era prácticamente el único muralista activo en la isla. Caro entabló una

⁷¹⁸ Ibídem.

entrañable amistad con el burgalés, que se extendió a toda su vida⁷¹⁹, y durante mucho tiempo le facilitó varios trabajos tanto en la República Dominicana como allí donde tuviera contactos.



Vela Zanetti trabajando en el mural de *Enriquillo* para el Palacio de Justicia, 1945, Santo Domingo, República Dominicana.

Por este medio le llegaron los siguientes encargos: los murales para el Palacio de Justicia y el mural de la Facultad de Medicina. Los dos primeros, tenían motivos históricos y coloniales: la fundación de la Real Audiencia y la paz firmada entre España y el cacique Enriquillo.⁷²⁰ El pintor era muy perfeccionista en cuanto a los temas, y siempre que se enfrentaba a un asunto histórico se documentaba todo lo posible para encontrar un enfoque adecuado. Así pues, la Real Audiencia de Indias se representó en el exacto momento en que la Real Provisión de 1511 era leída por un pregonero, realizando así su fundación. La escena tenía lugar en la Plaza del Contador, frente a la Casa del Cordón. Al pie del mural, como ya hubiera hecho anteriormente en la historia de Hiram y en el Palacio del Consejo, ubicó una cartela donde transcribía parte del documento fundacional.⁷²¹

Por el contrario, la firma de la paz con el cacique Enriquillo tuvo lugar en un espacio natural, ciertamente escarpado. Poco tenía que ver este lugar con la isla de Cabritos, donde realmente se produjo el acto, y más bien parecía un paisaje de Mantegna que un espacio natural dominicano. El mural se dividía en dos estratos bien diferenciados: los indígenas, permanecían en el lado izquierdo, triunfantes, nobles y llenos de dignidad, con Enriquillo al mando en lo alto de un risco dominando toda la

⁷¹⁹ CARO GINEBRA, José Antonio. "Vela Zanetti y la familia Caro Ginebra" en CARO GINEBRA, José Antonio y GIL FIALLO, Laura. *Vela Zanetti. Obras de colecciones privadas*, Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana, 2003, s/p.

⁷²⁰ UGARTE, María. "Los años dominicanos" en AGUIRRE. Op. Cit., 2000, p. 164.

⁷²¹ Ibídem, pp. 164-166.

composición. Por otro lado, los españoles llegaban a la zona, unos a pie y otros a caballo, pero con una actitud más rogativa.

La evolución de Vela Zanetti en estas obras era más clara con respecto a los anteriores murales. Utilizando la técnica de la caseína directamente sobre el muro, que ya había empleado y que seguiría usando, distribuyó a los personajes perfectamente por el espacio y las anatomías eran mucho más correctas. Incluso en las partes más confusas donde había un mayor número de personajes, las soluciones aportadas por el pintor eran muy correctas.



Vela Zanetti junto a su mural de *Enriquillo* para el Palacio de Justicia, 1945, Santo Domingo.

4.2.4. Mural para la Facultad de Medicina. Santo Domingo, 1945.

Este mural también fue consecuencia de su relación con el arquitecto José Antonio Caro, quien al recibir el encargo de la facultad pensó que sería adecuado incluir una pintura mural en el edificio. Sin embargo, el presupuesto estaba tan ajustado que apenas podía pagar al artista. Vela Zanetti, que deseaba seguir trabajando y, además contaba con una difícil situación económica, aceptó cobrar el sueldo de un carpintero por la pintura.⁷²²

El mural, también a la caseína, tenía un tamaño considerable⁷²³, lo que nos da buena muestra de la intensa actividad creativa de Vela durante estos años. Desde el punto de vista compositivo, en *La Historia de la Medicina*, el artista jugaba con unos espacios más complicados y menos claros que los que había concebido para anteriores murales. En la parte central, un hombre desnudo y de espaldas era analizado por varios médicos ataviados con vestimenta renacentista. Un poco más a la izquierda, sobre un pedestal de piedra y ante unas ruinas del periodo clásico, la escultural figura de Hipócrates se erguía también de espaldas. Sobre el pedestal estaba inscrito parte del juramente hipocrático; recurso éste había empleado anteriormente.

⁷²² CARO. Op. Cit., 2003, s/p.

⁷²³ Las medidas eran 5x13,5 metros, mientras que los del Palacio de Justicia medían 6x9,25 m. cada uno.



Vela Zanetti, *Historia de la Medicina* para la Facultad de Medicina de la Universidad de Santo Domingo. 1945, Santo Domingo.

En la composición, los sucesos temporales tenían lugar de izquierda a derecha pero compartiendo un espacio conceptual; en el comienzo del mural, en el extremo izquierdo, representaba la ceremonia vudú por medio de una figura humana negra cubierta por un gorro animal, símbolo haitiano que repetiría en varias ocasiones con posterioridad. Tras la medicina clásica y los precursores de la medicina moderna, se plasmaba la contemporánea. La concepción general del mural anticipaba varios aspectos que irían fraguando el estilo de Vela Zanetti, como esta mezcla temporal, la simbología de muchos de los elementos que aparecían de forma casi individualizada y la monumentalidad de los cuerpos humanos.

4.2.5. Murales de 1946 en Santo Domingo.

Vela Zanetti había progresado hasta el punto de dominar plenamente la técnica de la caseína y las composiciones de grandes formatos, aunque le restaba alcanzar un estilo propio y concluido. En este sentido, 1946 fue un año enormemente prolífico y Vela realizó hasta cuatro murales de cierta importancia: *La Economía Nacional Liberada*, *Historia de la Odontología*, *Historia de las Ciencias*⁷²⁴ y un mural para la residencia de su amigo el arquitecto José Antonio Caro⁷²⁵.

El mural de *La Economía Nacional Liberada*, situado en el Banco de Reservas de la República Dominicana en Santo Domingo, nos parece de sumo interés, en tanto que adelanta un camino que recorrerá posteriormente en los años cincuenta y que estuvo presente en dos de sus más importantes obras, como veremos más adelante: el mural de los Derechos Humanos en la ONU y *Los Misioneros* en México. Se trataba claramente de una alegoría ocupada en su espacio central por una poderosa figura humana con el torso desnudo. De rostro recio y marcada musculatura, con una mano desproporcionada, agarraba una enorme rueda dentada y con la otra, en alto, sostenía una moneda y estiraba la bandera dominicana. El brazo que tomaba la maquinaria nos da una fantástica idea del peso y del esfuerzo, del trabajo, que era lo que subyacía en casi todas las figuras, tanto el trabajo obrero como en el campesino.

Los complicados engranajes que rodeaban a esta figura central, permitían observar que, a derecha e izquierda, había otros personajes. Pero, quizá, lo que más

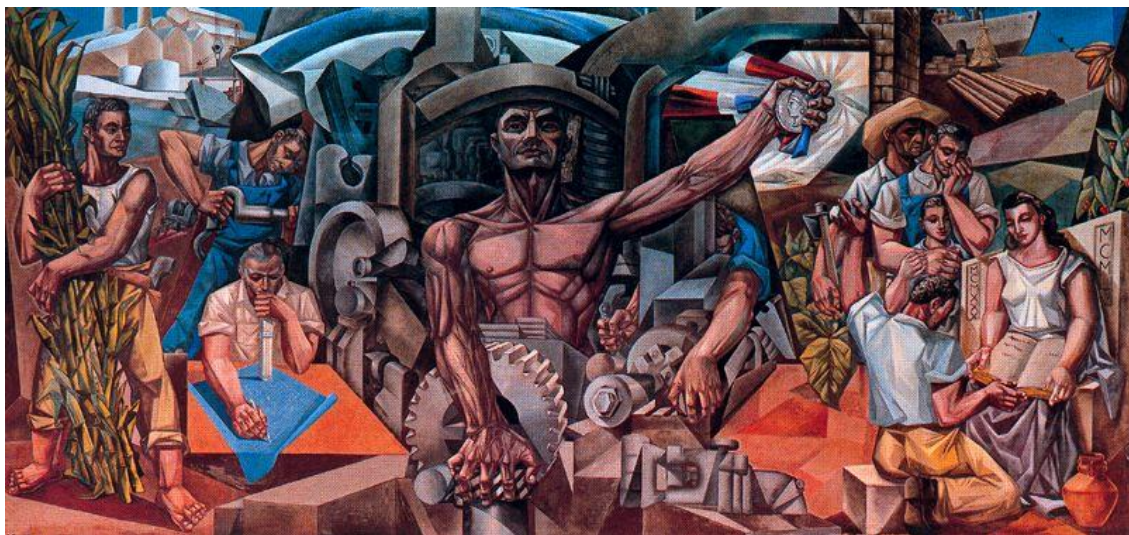
⁷²⁴ GÓMEZ, MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2000, pp. 29-30.

⁷²⁵ UGARTE. "Los años dominicanos", Op. Cit., 2000, p. 170.

puede llamar la atención desde un punto de vista estilístico, eran las construcciones que servían de fondo, en la parte superior izquierda. Unas fábricas geométricas y que recordaban a Cézanne, pero también al Picasso y al Braque de los años previos al cubismo. No era el único elemento que recordaba a estas formas: el personaje que dibujaba un plano en la parte inferior izquierda, volcaba su mesa hacia delante, realizando un cambio de perspectiva, y los pliegues de las ropas del resto de personajes mostraban cierta facetación por parte de aristas que exhibían geométricos pliegues, lo cual tenía ciertas reminiscencias cubistas e, incluso, constructivistas.

Hasta este momento, los murales de Vela Zanetti habían evolucionado en la composición, el movimiento, la perspectiva y las soluciones figurativas, pero aquí se observaba un claro progreso estilístico, embriagado de las formas de vanguardia que, si bien no le alejaban de su compromiso con el realismo, sí le conducían a unas formas que, a base de dejarse influenciar por tendencias modernas, explicitaban un lenguaje propio producto del mestizaje cultural con la isla. El artista, unía aquí diversas influencias que vinculadas con su formación más clasicista como muralista, en su interés por los maestros renacentistas, pero también con ciertas vertientes del muralismo mexicano, los colores y elementos del Trópico y lo que él pudo tomar de la vanguardia europea. Nada es acusado, sino que encontró un equilibrio morfológico que le puso en el camino de un estilo propio.

Otros elementos como la desproporción de las manos, la tensión muscular y los cuerpos femeninos asociados a formas clásicas, también le acompañaron en trabajos futuros, sobre todo en los años cincuenta. Debemos destacar aquí una iconografía que repitió profusamente y que ya había utilizado en el mural de Cuna de América y en el del Palacio del Consejo, entre otros: el cántaro. Frecuentemente en sus murales aparecía un cántaro, normalmente asociado junto a un personaje femenino.



Vela Zanetti, *La Economía Nacional Liberada*, Banco de Reservas de la República Dominicana. 1946, Santo Domingo.

El siguiente mural del mismo año, difiere en mucho desde el punto de vista de estilo, y entroncaba mejor con una trayectoria lineal trazada por lo anteriores murales y continuada por los que hizo a finales de la década de los 40. *La Historia de la*

Odontología, para la Facultad de la misma materia, seguía una composición similar a su obra en la Facultad de Medicina, tratando diversos aspectos históricos hasta las técnicas más modernas, aunque, cromáticamente era una obra menos trabajada, más esbozada. Destaquemos de nuevo la aparición del cántaro en la escena de la ciencia odontológica egipcia.



Vela Zanetti, *La Historia de la Odontología*, Facultad de Odontología de la Universidad de Santo Domingo. 1946, Santo Domingo.

En este recorrido por los murales de 1946, debemos conceder importancia también a *La Historia de las Ciencias*, para la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Santo Domingo. El mural estaba dividido en dos paños, y el corte general era muy clasicista: a la izquierda, un hombre reflexionaba frente a un atril sobre el que reposaba una calavera. La estancia estaba conformada por libros, retratos, paneles con textos, un cántaro y otro personaje que se dirigía al primero. A través de un recurso muy teatral, introducía en el otro panel, también una estancia interior. Su espacio central y la parte derecha estaban definidos por dos esculturas de San Cosme y San Damián, patronos de la Medicina, y debajo, aparecen varios ilustres médicos como Galeno, Paracelso, Lulio, Lavoisier, Courtois.⁷²⁶ A la izquierda, dos personajes vestidos a la moda renacentista intercambiaban objetos.



Vela Zanetti, *La Historia de las Ciencias*. Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Santo Domingo. 1946, Santo Domingo.

⁷²⁶ Ibídem, p. 169.

El cuarto mural, fue el que llevó a cabo para la residencia particular de José Antonio Caro, también de corte realista clásico. Bajo el título *Regiones Españolas*, representaba a personajes vascos, castellanos, etc. Fue un gran año para el pintor en cuanto a encargos muralísticos, pero, además, debemos recordar que también obtuvo el segundo premio en la Bienal de Artes Plásticas por un tríptico. Como colofón, nos resulta oportuno señalar la extrañeza estilística que supuso el mural del Banco de Reservas, pues encajaría mucho mejor en los primeros años de la siguiente década, al albor del mural de la ONU con el que compartió algunos elementos simbólicos, determinados signos estilísticos y alguna fijación compositiva.



Vela Zanetti, mural para la residencia de José Antonio Caro. 1946.

4.2.6. Los murales de San Cristóbal, 1947-50.

En septiembre de 1947, Vela Zanetti trasladó su residencia desde la capital dominicana a San Cristóbal, pues había recibido el encargo de ejecutar los murales del Instituto Agrícola Nacional⁷²⁷. De grandes dimensiones, consistían en una gran rotonda en torno a la cual se disponía toda la composición, que versaba sobre la historia de la agricultura desde los tiempos precolombinos, por lo que el tema del desarrollo de la nación dominicana iba en paralelo, además del subyacente: la glorificación del tirano, como en la mayor parte de los encargos oficiales.⁷²⁸

Dado que permanecería una larga temporada en San Cristóbal, el artista se vio obligado a solicitar una licencia de la ENBA, con el fin de poder atender este trabajo al que le seguirían algunos más en el mismo lugar.

Siguiendo la línea narrativa, el mural comenzaba con el escudo de los Reyes Católicos e Isabel y Fernando con el mar de fondo. La siguiente escena, era la del

⁷²⁷ "Vela Zanetti pintará los murales del Instituto Agrícola en San Cristóbal" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 24 de septiembre de 1947, [recorte de prensa del AGN].

⁷²⁸ UGARTE, María. "Mural de Vela Zanetti en Politécnico de San Cristóbal es poco conocido" en *El Caribe*, Santo Domingo, 23 de febrero de 1991, pp. 2D-3D.

descubrimiento, en la que aparecían las figuras de la carabela, los descubridores, Cristóbal Colón como el Primer Almirante de las Indias y los indígenas, cuyas actitudes y ropajes contrastaban fuertemente con el grupo de los españoles. Dos personajes, cuyo perfil recuerda a las arcaicas procesiones griegas, llevaban al siguiente plano pictórico. Se trataban de un fraile y un conquistador, cada uno portando su arma: una cruz y una lanza. Bajo ellos, había un hombre español con el torso desnudo, un campesino que está sembrando, una imagen metafórica de la propia conquista, como lo eran las efigies del fraile y el guerrero.



Vela Zanetti, mural para el *Instituto Agrícola de San Cristóbal* (detalle). 1947-48.

Una serie de conquistadores, se distribuían a partir de aquí por el espacio horizontal portando herramientas para el trabajo de la agricultura, que los españoles trasladaron a América, incluyendo animales. Los conquistadores eran figuras recias y adustas, campesinos. Sin apenas solución de continuidad, más allá de elementos naturales como árboles o ramas, varios indígenas estaban trabajando junto al bohío. Mientras, las mujeres confeccionaban el casabe y los hombres modelaban ídolos paganos: cemíes.

En la narración aparecía la esclavitud de los indígenas por parte de los españoles: un soldado, de espaldas al espectador y en lo alto de un risco, sostenía un vigilante y feroz perro mientras observaba el trabajo esforzado de los indígenas, que abajo, en un río, estaban lavando oro. En un primer plano uno de estos indígenas ha caído desvanecido y apoyaba dramáticamente su cabeza sobre una piedra. Unido a este plano pictórico estaba el siguiente, en el que esclavos negros traídos de África trabajan cultivando caña de azúcar; a su lado, un compasivo fraile, acaso el Padre Bartolomé de las Casas, los contemplaba. Al fondo se observaba el trapiche y los campos sembrados de azúcar.⁷²⁹

Tras esto, en el mural hay un fuerte cambio cronológico, porque se trasladaba directamente a la Independencia de 1844. Un negro caído con la bandera de Haití era toda la referencia a la época en que los haitianos se hicieron con el poder de toda la

⁷²⁹ Ibidem.

isla; la guerra fratricida quedaba representada por una multitud, campesinos famélicos, el pueblo desorientado, etc., y una representación metafórica por medio de la historia de Abel y Caín. Tras esta guerra se encontraba el triunfo del dictador: una mujer sostenía una cornucopia, la bonanza que se aproximaba, y una muchedumbre rodeaba al dictador que señalaba con una mano el rápido progreso que su figura como benefactor había provocado: un tractor arando la tierra, un canal de riego, las chimeneas de una fábrica, etc. Muerto Trujillo se borró su imagen y se cambió por la de la bandera dominicana.⁷³⁰



Vela Zanetti, mural para el *Instituto Agrícola de San Cristóbal* (detalle). 1947-48.

En definitiva, el desarrollo de la agricultura se convertía en la imagen del progreso a lo largo de la historia dominicana, un progreso que tenía su culminación y punto de mayor avance durante la Era Trujillo. Desde el punto de vista estilístico, Vela Zanetti demostraba unas dotes de narrador ya muy evolucionadas, como sucedía con algunos de los murales de 1946. Las figuras humanas iban cobrando una individualización escultórica que no haría sino acrecentarse en el futuro, y demostraba dominar el espacio a la perfección. Poco tenían que ver, sin embargo, las formas de este mural con las del Banco de Reservas que, como ya hemos visto, parecía mucho más maduro.

Pero, no obstante, los murales del Instituto de Agricultura, hoy Instituto Politécnico de Loyola, no serían la única obra que dejaría en San Cristóbal, de hecho sería aquí, y también bajo un encargo oficial, donde desarrollaría la que probablemente fue su obra maestra durante la primera década en la República Dominicana: las paredes y la cúpula de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación en San Cristóbal.

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 3D.



Vela Zanetti, mural para la Iglesia de San Cristóbal (detalle). 1948-50.

Era una empresa difícil por la gran cantidad de muro que había que cubrir, pero también suponía un reto dedicado a la altura de los muralistas del Renacimiento, a los que Vela tanto admiraba. El pintor Darío Suro, cuando visitó al burgalés antes de comenzar sus trabajos exclamó: “Me da vértigo pensar que todo este espacio haya que llenarlo con pinceles.”⁷³¹

La Iglesia de San Cristóbal era un edificio de nueva planta ordenado construir por Trujillo, tras la destrucción del anterior templo durante un terremoto en 1946. Hay razones para pensar que el dictador concebía la iglesia como su panteón⁷³², y definitivamente sus restos fueron enterrados en la cripta, por lo que de nuevo Vela Zanetti se veía envuelto en un encargo casi directo del tirano.

Entre 1948 y 1950, el pintor trabajó afanosamente en las pinturas murales de veinticuatro pasajes de la vida de Cristo, algunas escenas del Antiguo Testamento y la enorme cúpula donde representó el Apocalipsis:

“[...] sin truculencias, sin interpretaciones literarias, incluso sin los tan manidos cuatro caballos [se refiere a los cuatro jinetes del Apocalipsis]. Una atmósfera azufrosa llena

⁷³¹ UGARTE, María. “La historia de José Vela Zanetti no es completa si no se incluyen sus trabajos de la etapa dominicana” en *El Caribe*, Santo Domingo, 16 de enero de 1999, pp. 12-13.

⁷³² CIAURRIZ, Miguel Ángel. *Parroquia de Nuestra Señora de la Consolación*, Santo Domingo, GBN, 2012, p. 71.

toda la cúpula. Las ráfagas de luz, con el clásico sentido apocalíptico, tienen su uso sin abuso y las figuras no rompen las paredes de la cúpula, sino que viven su propio ambiente, ni más allá ni más acá, cumpliendo así la premisa de todo muralista: el respeto al pétreo lienzo sobre el cual pinta y que, sin dominar al artista, debe dejar sentir siempre su propia y pura misión arquitectónica.”⁷³³



Vela Zanetti, mural para la Iglesia de San Cristóbal (detalle). 1948-50.

Volviendo al proyecto en general, toda la iglesia estaba decorada, por lo que la sensación al entrar en ella era casi ascensorial. La paleta, más homogénea que en anteriores encargos, contenía en sí misma una gran armonía de tonalidades azuladas y rosáceas, por lo que en ningún momento llegaba a ser cargante. La visión de Vela de la vida de Cristo, era muy humana, y las figuras se ubicaban de una forma perfectamente real en el espacio, con movimientos naturales y actitudes que viajaban desde la contención hasta el dramatismo.

La inspiración era claramente renacentista, como si fuera un homenaje del artista a sus maestros indirectos, aquellos a los que pudo admirar en su viaje a Florencia y Roma antes de la Guerra Civil. Aunque también había figuras que podían asimilarse a El Greco y otras que heredaban claramente la monumentalidad habitual del pintor.

⁷³³ UGARTE, María. “Diez años de labor artística de Vela Zanetti en el país culminan en la cúpula de la Iglesia de San Cristóbal” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 14 de abril de 1950, p. 7.



Vela Zanetti, mural para la *Iglesia de San Cristóbal* (detalle de la cúpula y el tambor). 1948-50.

Como obra maestra en la República Dominicana que es, y por el valor político de ser el panteón del dictador, se han estudiado y trabajado en profundidad estas pinturas⁷³⁴. Huelga realizar aquí una descripción iconográfica extensa, como hemos hecho con otras obras poco conocidas, o de las que apenas se han publicado imágenes. Sí debemos señalar que, la evolución pictórica de Vela Zanetti en su proceso de culminación de su formación durante su exilio, alcanzó su cénit en esta obra, donde la mayor parte de los recursos que había ido apuntando en diversos murales, se vieron aquí representados de forma sobresaliente. El pintor se mostró como un maestro de la composición y de la narración pictórica, conociendo a la perfección la técnica y la volumetría necesaria de las figuras para espacios monumentales y curvos. El color y el movimiento de las figuras, ayudadas por el dominio de la composición, aportaron una armonía que se extendía por todo el templo, facilitando así la observación y comprensión del conjunto.

Pese a la inspiración claramente renacentista de las pinturas, los murales tuvieron una conceptualización similar a la de las iglesias medievales y sus Biblias de los Pobres⁷³⁵, donde los pasajes del texto sacro se narraban de una forma que el vulgo analfabeto pudiera entender. Así y todo, hay quien ha considerado este conjunto mural como la Capilla Sixtina del Caribe⁷³⁶, por su belleza y su monumentalidad.

⁷³⁴ Véanse: CIAURRIZ. Op. Cit., 2012; UGARTE. Op. Cit., 2000, pp. 174-179 y *Murales Iglesia de San Cristóbal*, Roma, Arti Grafiche Giuseppe Menaglia, s/f.

⁷³⁵ HEREDIA, Ramón. "Recuperan murales de Vela Zanetti" en *Hoy*, Santo Domingo, 19 de abril de 2012, p. 1C.

⁷³⁶ CUARURRIZ. Op. Cit., 2012, p. 15.

Las pinturas murales de la Iglesia de San Cristóbal están en la génesis de la beca Guggenheim y el posterior mural de los Derechos Humanos en la ONU, pues, fue durante el proceso de este encargo, cuando Vela optó por la beca, y fue también la consecución de estos murales lo que le permitió que su beca no fuese de formación sino para pintar una obra, como veremos posteriormente. Recibió 7.750 pesos dominicanos por estos trabajos.⁷³⁷



Vela Zanetti, mural para la Iglesia de San Cristóbal (detalle). 1948-50.

Aún en San Cristóbal, en 1949 recibió el encargo oficial de pintar una habitación del Castillo del Cerro, con el motivo de una fiesta campesina dominicana⁷³⁸. De composición sencilla, los humildes personajes poblaban las paredes con un sentido escultórico algo redondeado; no obstante las figuras parecían algo hieráticas, como si esa fiesta no fuese divertida ni animosa. De hecho, los rostros de los campesinos no denotaban en ningún momento alegría sino más bien melancolía.

Los campesinos eran dominicanos, negros y mulatos, aunque sus rasgos étnicos no eran demasiado acusados. Portando humildes ropajes, bailaban o tocaban instrumentos, pero le faltaba musicalidad al conjunto, cuya paleta azulada, rosácea y terrosa recordaba a algunos murales anteriores aún en fase de formación.

⁷³⁷ Carta de Modesto E. Díaz, Secretario de Estado de Fomento, Obras Públicas y Riego, a José Vela Zanetti con motivo de la decoración de la Iglesia de San Cristóbal, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1948. Archivo Fundación Vela Zanetti.

⁷³⁸ GÓMEZ, MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2000.



Vela Zanetti, *Fiesta campesina*, 1949, mural. Castillo del Cerro, San Cristóbal.



Vela Zanetti, *Fiesta campesina* (detalle), 1949, mural. Castillo del Cerro, San Cristóbal, República Dominicana.

Estos trabajos murales ponían fin a la primera etapa del pintor en la República Dominicana, una etapa que cerraba con varios murales a sus espaldas, medallas en las Bienales y la dirección de la ENBA. En 1951, partiría para EE.UU., donde iba a desarrollar su beca de la Fundación Guggenheim pintando un mural para la sede de las Naciones Unidas en Nueva York.

4.2.7. Segunda etapa en la República Dominicana, 1953-1956

Durante el disfrute de la beca Guggenheim en Nueva York no se desligó del todo de su labor como muralista en el país antillano, que le había acogido en su exilio, y así, entre 1952 y 1953, pintó algunos murales sobre lienzo que envió a Santo Domingo. En febrero de 1952 comenzaba a pintar los doce lienzos murales para el Monumento a la Paz de Santiago de los Caballeros⁷³⁹, hoy en día conocido como Monumento a los Héroes de la Restauración, donde representó temas sobre la historia de la República Dominicana, siguiendo la línea de encargos oficiales que había recibido en la década anterior. Destacaban en estos murales las figuras monumentales, que ya

⁷³⁹ TANASESCU, Horia. "1951-1953. Dos años de labor de José Vela Zanetti" en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 20 de septiembre de 1953.

se iban facetando, adquiriendo un estilo más afín a la vanguardia figurativa, más geométrico.



Vela Zanetti, *Liberación*, 1952, óleo sobre lienzo, fragmento del *Monumento a los Héroes de la Restauración*. Santiago de los Caballeros, República Dominicana.



Vela Zanetti, *La Restauración* (izq.), y *Luchas internas* (dcha.). Fragmentos del *Monumento a los Héroes de la Restauración*, 1952, óleo sobre lienzo. Santiago de los Caballeros, República Dominicana.

Un año después pintaría, también aún en Nueva York, un lienzo en tres partes para el Instituto Dominicano del Seguro Social, con temas que aludían a los trabajos del Instituto. Se ha dicho:

“Se distingue esta obra firmada en Nueva York, 1953, por el equilibrio de la composición, la perfección del dibujo y el efecto plástico de las figuras. El color es sobrio, austero, logrado a base de distintas gamas de tierras”.⁷⁴⁰

La familia pasó a ser un tema central en sus obras; así en este mural, con una composición muy centralizada, como en su obra de las Naciones Unidas, se podían ver

⁷⁴⁰ UGARTE. Op. Cit., 2000, p. 182.

varias representaciones de este concepto. No obstante, aún no se definía entre los cuerpos más geometrizados de la ONU o los que aún tienen una volumetría más suave, de formas curvas.

Las tonalidades terrosas de este trabajo fueron las mismas que desarrolló en el mural de los Derechos Humanos; la mayor parte de los murales que había pintado en los años cuarenta, tenían una paleta bastante homogénea, pues este tipo de gamas le ayudaban a realizar una composición más armónica.

En el otoño de 1953 regresó a la República Dominicana, donde había estado de visita en junio del año anterior para llevar los lienzos del mural del *Monumento a los Héroes de la Restauración*, siendo recibido casi como un héroe.⁷⁴¹ Al poco de llegar recibió el encargo de los murales del Hospital “Dr. Gautier”, para los que casi solo utilizó tres tonalidades: azules, grises y tierras⁷⁴², al estilo prácticamente de la *Fiesta campesina*. Se trataba de un tema rayando con lo social, del corte de las pinturas para el Instituto del Seguro Social⁷⁴³. La obra estaba plagada de alegorías, y la composición mostraba varias escenas casi en un mismo plano que, sin embargo, se entrelazaban en una perfecta relación espacial que facilitaba la narratividad.



Vela Zanetti, mural para el Hospital “Dr. Gautier”. 1953. Santo Domingo, República Dominicana

Hay figuras que recordaban por su forma o por su actitud al mural de la ONU, y estaba presente la idea de la maternidad y la familia como unidad, como representación de la vida.

⁷⁴¹ “Agasajo esta tarde al pintor J. Vela Zanetti” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 18 de junio de 1952, [recorte de prensa del AGN].

⁷⁴² O.A.T. “Mural en el Hospital Doctor Gautier. Vela Zanetti”, s/f, [recorte de prensa del AGN].

⁷⁴³ UGARTE. Op. Cit., 2000, p. 184.

En 1954 firmó un contrato con el Partido Dominicano, para cubrir alrededor de seiscientos cincuenta metros cuadrados de muro sobre el “plafond del edificio de la “Galería Trujillo”, según los bocetos aprobados por la Comisión de dicha Galería”.⁷⁴⁴ El motivo del mencionado mural, por el que cobraría 12.000 pesos dominicanos, fue *El espacio del hombre en la historia*, pero fue destruido por un incendio.

Pasando ya al año 1955, realizó dos excelentes murales que se conservan en el Palacio de Bellas Artes de Santo Domingo. Uno dedicado, precisamente, a *Las Bellas Artes* y otro a *Apolo y las Musas*. Ambos compartían paleta y una figuración heredera del mural de las Naciones Unidas, con clara influencia precubista-geométrica y de un constructivismo realista, incluso de Cézanne. Asimismo, estos murales pueden ponerse en conexión con el del Banco de Reservas, fechado en 1946. En cuanto a sus murales anteriores, hay una clara evolución cuya máxima consecución la había logrado Vela en Nueva York. Las figuras monumentales y escultóricas se individualizaron y convirtieron en símbolo. Las telas, sólidas, se resquebrajaban en varios planos que desafiaban a la perspectiva. Las composiciones se complicaban hasta disolver un espacio casi metafísico⁷⁴⁵ en varias líneas narrativas; aunque realmente esta narración pasó de ser histórico-cronológica, como había sido de forma habitual en la década anterior, a puramente alegórica.



Vela Zanetti, *Las Bellas Artes*, 1955, mural. Palacio de Bellas Artes de Santo Domingo.

En *Las Bellas Artes* se distinguían fácilmente las figuras del teatro, la pintura, la escultura, la danza o la arquitectura, pero el lugar en el que se ubicaban, una suerte de Parnaso, era un cúmulo de espacios que servían para delimitar los planos en los que se

⁷⁴⁴ Contrato entre el Partido Dominicano y José Vela Zanetti para la realización de un mural en la “Galería Trujillo”, Ciudad Trujillo, 30 de marzo de 1954. AFVZ.

⁷⁴⁵ El espacio metafísico es heredero del surrealismo y de la metafísica italiana. Sin poder afirmar que a Vela le llegue por medio de estos presupuestos, ya en el mural de la ONU el espacio era un plano que pertenecía al mundo de las ideas, de los conceptos, una alegorización del entorno en una composición metafórica, por eso no se distinguía el interior del exterior, no había referencias realista, sino conceptuales.

colocaban las figuras. Casi todos los elementos eran simbólicos, y algunos difíciles de desentrañar: al fondo aparecían ídolos indianos o el rostro de una esfinge egipcia (el origen, la raíz), la figura que inspiraba la escultura era evidentemente clásica, así como el busto que, como alegoría, tomó para la pintura.

Apolo y las Musas era igualmente alegórico, y mostraba la dualidad “tradición y modernidad” en una oposición de las artes frente a la industrialización⁷⁴⁶ y la maquinización de la contemporaneidad. Las figuras humanas de Apolo y las Musas eran clásicas, escultóricas, distribuyéndose por un espacio arcádico. De la izquierda de la composición, surgía la imagen de esa industrialización, un hombre en el interior de una máquina en actitud amenazante, dejando tras de sí una estela de fuego que el dios clásico pretendía, si no apagar, sí expulsar del paraíso que habitaban las Musas. En la zona superior estaba el símbolo atómico, de la ciencia. La amenaza del materialismo moderno espantaba a la Musas que huían o yacían lamentándose. Tan solo Clío, permanecía impávida ante el horror, registrando los hechos que pertenecían a la Historia.⁷⁴⁷



Vela Zanetti, mural *Apolo y las Musas*. Palacio de Bellas Artes de Santo Domingo, 1955.

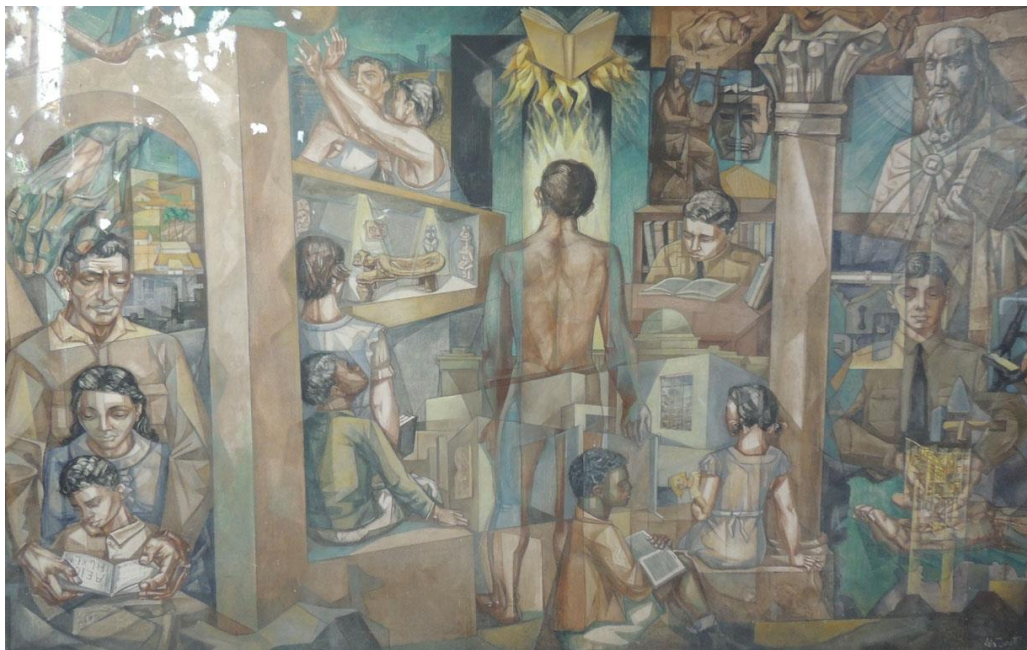
Existía un tercer mural en el Palacio de Bellas Artes, dedicado a la educación y que incidía en la paleta de los anteriores, aunque algo más suavizada. En un espacio múltiple, al estilo de los metafísicos que ya había pintado con anterioridad, situaba a varios niños y jóvenes instruyéndose. Destacaba la familia de la parte izquierda de la composición, simbolismo muy frecuentado por Vela durante estos años. En cualquier caso existía un eje central del que iban creciendo el resto de los planos pictóricos, esos espacios irreales que, en cambio, referenciaban la propia realidad por medio de elementos constructivos como el arco, la columna o una estantería. Ese eje central,

⁷⁴⁶ GUERRERO. Op. Cit., 2008, p. 77.

⁷⁴⁷ CONTÍN AYBAR, Pedro. “Obras de arte del Palacio de Bellas Artes” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 13 de mayo de 1956, p. 11.

estaba conformado por un niño de espaldas, recibiendo los conocimientos procedentes de un libro con conceptualización sagrada, pues de él emanaban rayos de luz que iban alumbrando al joven. Las figuras de espaldas al espectador, eran muy frecuentes en la pintura de Vela, normalmente pretendiendo hacer partícipe a quien miraba.

La familia, el deporte, el juego, los orígenes de la cultura o la religión se mostraban como las herramientas de la educación, y se podía observar una evolución que abarcaba desde los niños más pequeños hasta los jóvenes que ya realizaban tareas de mayor responsabilidad.



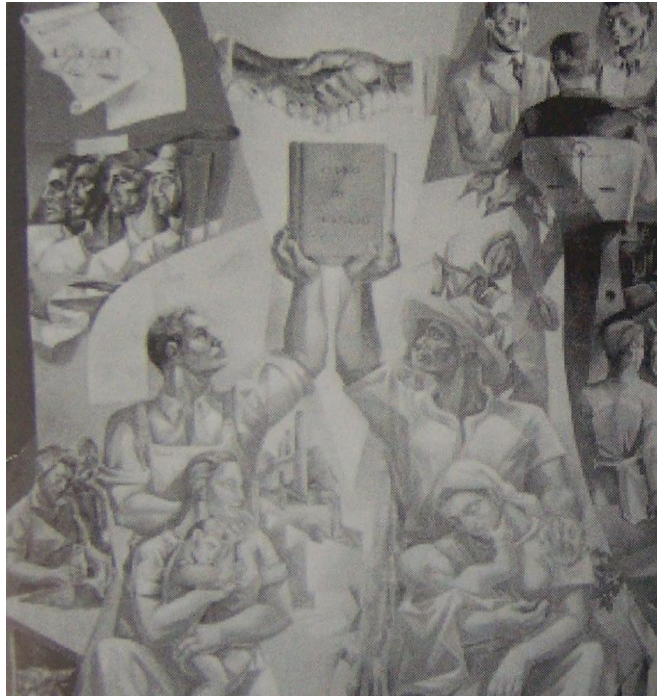
Vela Zanetti, *La educación*, 1955, mural sobre lienzo. Actualmente, en la Escuela Nacional de Artes Visuales, Santo Domingo.

Así es que 1955 fue un año muy fértil en cuanto a la producción del artista, ya que además de estas piezas, cumplió varios encargos por esas fechas para la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, organizada para ensalzar la figura del dictador. Precisamente, La Era Trujillo era el tema de los mosaicos en vidrio veneciano que realizó para el gran arco de entrada, pero también pintó sobre lienzo dos paneles murales de 5x2 metros con los temas del descenso de la mortalidad infantil y el paludismo respectivamente, y otro simbólico de 1,5x3 metros para la Secretaría de Sanidad⁷⁴⁸ por el que le pagaron 5.000 pesos dominicanos. Un tríptico de 5x9 metros para el Pabellón de las Fuerzas Armadas⁷⁴⁹ por el que ganó 7.000 pesos dominicanos;

⁷⁴⁸ *Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar tres murales para la Secretaría de Sanidad en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.*

⁷⁴⁹ *Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar un tríptico para el Pabellón de las Fuerzas Armadas en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.*

otro tríptico de 4x9 metros para el Edificio de Agricultura, Industria y Comercio⁷⁵⁰ por el que obtuvo 5.000 pesos dominicanos; un mural con el tema de la “Nacionalización Fronteriza” para el Pabellón de Expositores Nacionales⁷⁵¹, bajo un sueldo de 5.000 pesos dominicanos; y otras obras para el Pabellón del Partido Dominicano⁷⁵².



Vela Zanetti, *El Código del Trabajo*, 1955, mural. Secretaría de Estado de Trabajo⁷⁵³, Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre. Santo Domingo, 1955.

Finalizada la Feria los murales se desmontaron y, en la actualidad, se encuentran repartidos por edificios oficiales de la República Dominicana, no siempre a la vista. En prácticamente un tiempo récord, tuvo que realizar muchos metros cuadrados de pintura y, aunque el burgalés estaba acostumbrado a la monumentalidad, los trabajos para este evento poseían composiciones más sencillas que las que solía hacer.

⁷⁵⁰ Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar un tríptico para el Edificio de Agricultura, Industria y Comercio en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.

⁷⁵¹ Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar un mural para el Pabellón de Expositores Nacionales en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.

⁷⁵² Recibo de José Vela Zanetti al Ingeniero José Ramón Martínez Burgos percibiendo una cantidad por los trabajos artísticos en el Pabellón del Partido Dominicano en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 16 de marzo de 1956. AFVZ.

⁷⁵³ GÓMEZ, MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2000, p. 49. Las autoras sitúan este mural en el Centro de los Héroes, acaso el Pabellón del Partido Dominicano, tal vez aquellos trabajos sin identificar que cobró el pintor en 1956. De lo contrario deberíamos afirmar que, además de los murales para los edificios que figuran en los contratos a los que hemos hecho referencia, realizó otras pinturas para la Feria, lo que es poco probable.

Un año más tarde recibió el encargo del mural de *La Economía Nacional* para el Banco Central de la República Dominicana. Gómez, Miller y Ugarte⁷⁵⁴ datan esta obra en 1961, pero se conserva una carta⁷⁵⁵ de julio de 1956, en la que el Director General de Bellas Artes le aconsejaba al Gobernador del Banco Central ponerle un marco de aluminio al mural para así protegerlo.

El mural es un espléndido trabajo de madurez, bastante completo en cuanto al color, algo en lo que el artista no se prodigaba en esta década, y con una composición sosegada y ordenada, cargada de alegorías y símbolos. Incluyó, como ya hiciera en el mural del Banco de Reservas de temática muy similar, campesinos y obreros como la base de la economía dominicana, pero también como símbolo del progreso de la nación.



Vela Zanetti, *La Economía Nacional*, 1956, mural. Banco Central de Santo Domingo.

4.2.8. Los murales dominicanos de México y el mural de la Altagracia, 1957-1961.

Vela Zanetti se instaló en México en 1957 con la intención de pintar murales en el país de los grandes muralistas, medirse con ellos y dejar su huella allí, pero como ya hiciera durante su estancia en Nueva York, continuó realizando algunos trabajos para la República Dominicana.

De este modo, en 1958, pintó un mural sobre *La Historia Dominicana*, tema que desde luego no le era ajeno, para las Fuerzas Armadas de la Nación. En 1992 el pintor envió una carta a la directora del Museo de Historia y Geografía, donde se encuentra en la actualidad, refiriéndose al mural en los siguientes términos:

“El mural es uno de los mejores pintados por mí. Está lleno de símbolos y no planeo en él nada de política. Es, sobre todo, una gran composición que tuve en cuenta que se vería de cerca: así compuse que el espectador pueda verlo como una sucesión de pequeños murales unidos por una composición muy fuerte.”⁷⁵⁶

Se trataba de un panel mural de suma importancia y gran madurez en el que, efectivamente, el autor utilizó una serie de símbolos para abarcar la historia de la nación desde el descubrimiento. El lenguaje estético que había iniciado a principios de

⁷⁵⁴ Ibídem, p. 54.

⁷⁵⁵ Carta de Horacio Vicioso, Director General de Bellas Artes, al Dr. Milton Messina, Gobernador del Banco Central de Santo Domingo, Ciudad Trujillo, 9 de julio de 1956. AFVZ.

⁷⁵⁶ Reproducido en UGARTE. Op. Cit., 2000, p. 185.

década, geometrizando las figuras y utilizando manchas de color, llegó aquí, quizá, a su máximo exponente, una respuesta a la pintura de vanguardia desde el compromiso con la figuración más moderna y expresiva por su fuerza y monumentalidad.

No fue este el único mural, en el mismo año de 1958, pintó varios desde México para la Suprema Corte de Justicia.⁷⁵⁷ El primero de ellos con el tema de *La Justicia* y, el segundo, *La Justicia juzgando a los criminales*. Ambos eran similares tanto en temática como en composición, herederos del mural de la ONU por su solemne figura ubicada en el espacio central, delimitando así el resto de la escena. La Justicia era una alegoría, una figura femenina con los ojos tapados que podía condenar o salvar, siempre magnánima, como un valor asentado de la Era Trujillo.

Por último, poniendo fin a esta etapa dominicana, pese a estar instalado en México, realizó los mosaicos murales para la Facultad de Ingeniería de la Universidad Autónoma de Santo Domingo en 1959, con el tema de *La Construcción*.⁷⁵⁸ Para este mural una vez más utilizó un lenguaje muy simbólico mostrando a una mujer de gran formato sosteniendo en sus manos una esfera muy similar a la que construían los representantes de los cinco continentes en el espacio central del mural de Nueva York.



Vela Zanetti, *La Construcción*, 1959. Facultad de Ingeniería de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

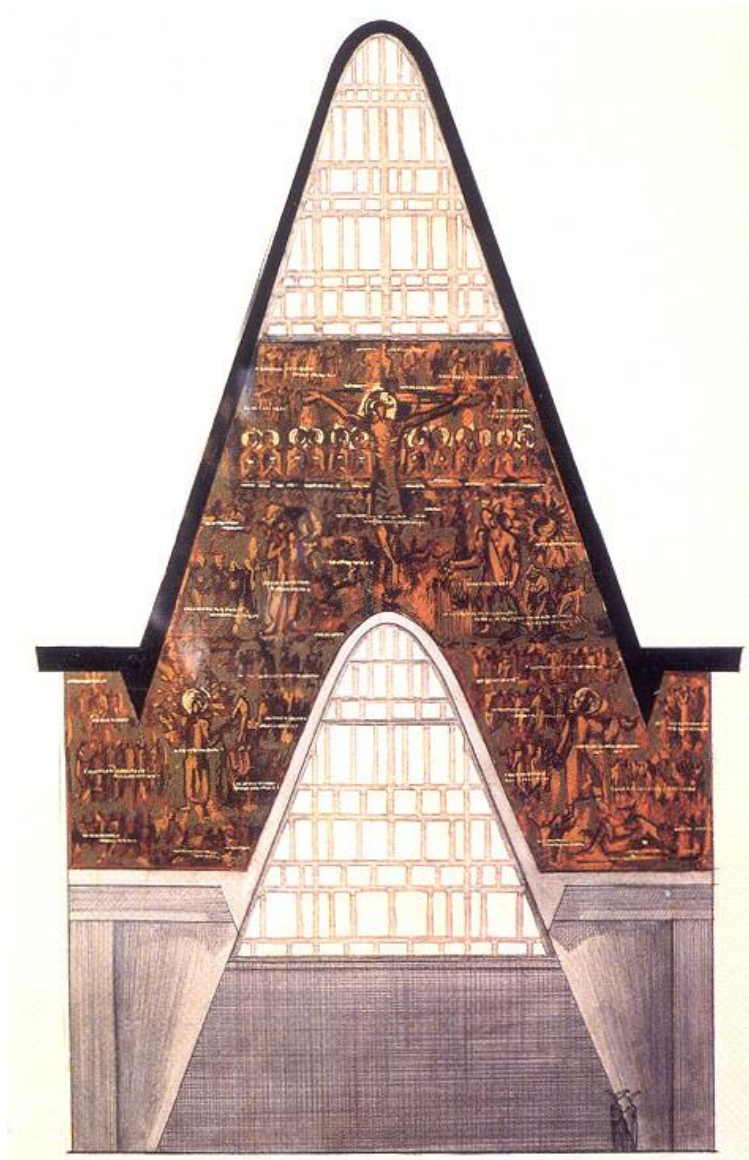
Ese mismo año ya estaba instalado en Florencia con su familia, su segunda esposa, Esperanza de las Cuevas y los dos hijos de ambos. Poco después, en marzo de 1960, regresaba a España. Fue un retorno fugaz, pues tenía comprometido un nuevo mural en la República Dominicana, el de la Virgen de la Altagracia en Higüey:

“Habían pasado los años y ya estaba instalado en Florencia cuando gracias a un amigo dominicano, el arquitecto José Antonio Caro, me encargaron la decoración de la

⁷⁵⁷ GÓMEZ, MILLER y UGARTE. Op. Cit., 2000, p. 52.

⁷⁵⁸ Ibídem, p. 53.

Basílica de la Altagracia, en la que habían intervenido dos grandes arquitectos franceses, Dupré y Segzac... Acepté el desafío y volví a cruzar el charco. Me encontré con dos muros, de treinta metros de alto, en los que tenía que pintar toda la iconografía de la Virgen que es Patrona de la República Dominicana. Me instalé en un bohío, ¡y a pintar! Un día fue a verme el presidente Trujillo. Recuerdo que me dijo: «Regrésese al país... Aquí tiene una patria». Le respondí que mi única patria era España... Al día siguiente de mi salida de la isla, leí en el periódico que Trujillo había sido asesinado...».⁷⁵⁹



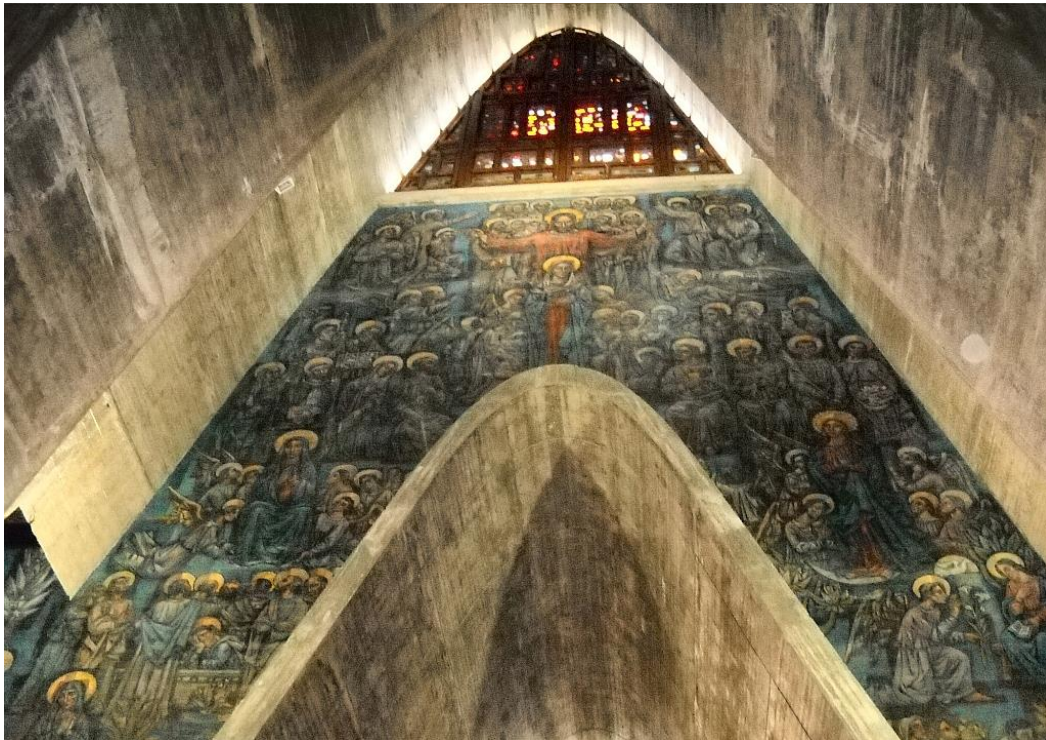
Vela Zanetti, proyectos murales para la *Basílica de la Altagracia*, 1960-61. Fundación Vela Zanetti, León.

José Antonio Caro se cruzaba de nuevo en su camino, quien había sido su amigo y le había propiciado prácticamente los primeros encargos. El mural no pertenece estrictamente a la época de su exilio, pues cuando lo pintó su familia ya se había trasladado a España y él mismo había pisado suelo español visitando, aunque fuese brevemente, León, donde pasó su juventud. No obstante, fue una obra significativa por su calidad artística y por haber sido encargado cuando estaba en Florencia; fue el

⁷⁵⁹ SASTRE. Op. Cit., 1974, p. 34.

colofón a una época, el punto y final a su exilio, dejando atrás muchas vivencias pero también un estilo sólido y maduro que evolucionaría en España.

El encargo poseía una gran complicación, además de por la extensión de los muros porque lo realizó directamente sobre el encofrado para dar una mayor solidez al conjunto⁷⁶⁰, lo cual le obligó a adaptarse a las irregularidades del muro, condicionando composición y color. Además de ello, tuvo que considerar que se trataban de muros que formaban un arco monumental y que el ángulo de visión no era igual ni la luz impregnaba de la misma forma uno y otro paño.



Vela Zanetti, murales en la *Basilica de la Altagracia*, 1960-61. Higüey, República Dominicana.

Finalmente ideó una composición muy horizontal narrativamente, pero con una concepción vertical por el espacio al que se refería, y así compensaba la irregularidad del muro a pintar. Pintó la pared de la Altagracia en tonos ocres, amarillos y rojos tostados por ser la más oscura, mientras que el de la Virgen María contenía gamas ocres, azules y negras grisáceas, pues la luz era mucho mayor.⁷⁶¹

En cuanto a la figuración, parece que Vela Zanetti ya había decidido abandonar la facetación angular y geométrica cezanniana, que le acercaba al precubismo, y se inclinaba por formas más redondeadas y orgánicas, basándose en un dibujo realista por encima de la monumentalidad expresionista. El resultado fue un conjunto espectacular que profesaba una gran espiritualidad y religiosidad, como el encargo merecía.

⁷⁶⁰ UGARTE. Op. Cit., 2000, p. 189.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

En mayo de 1961 ya estaban terminados los murales y el pintor regresaba a España. El exilio terminaba, se acababa su condición de refugiado en la República Dominicana, y en su patria natal le esperarían nuevos encargos, empezar de cero e imponer su fortaleza como pintor muralista, un trabajo algo denostado en la Europa contemporánea, aún más en España.

Vela regresó más tarde a Santo Domingo, fue en 1981, su último viaje a aquellas tierras que lo habían acogido en los peores momentos y que habían visto nacer a sus cuatro hijos. Para la ocasión, la Fundación José Antonio Caro Álvarez realizó una exposición retrospectiva del artista, quien había llevado consigo dos lienzos murales para el Banco Hipotecario Dominicano⁷⁶². No obstante, obviando este viaje, Vela Zanetti realizaría otro encargo mural más para la República Dominicana: *Síntesis de la cultura dominicana*, en 1970 para la Biblioteca Nacional.

⁷⁶² UGARTE, María. “Vela Zanetti pinta dos murales para el BHD” en *El Caribe*, Santo Domingo, 23 de mayo de 1981, p. 32.

4.3. El mural de la ONU en Nueva York.

La obra cumbre del pintor José Vela Zanetti fue, podríamos afirmar que a lo largo de su carrera y no solo durante el exilio, el mural que realizó en la sede de las Naciones Unidas de Nueva York. La calidad de la obra fue tal, y su fama se extendió tan abrumadoramente, que ha tenido una importante repercusión en los medios de comunicación y, posteriormente, en publicaciones especializadas sobre arte y sobre la figura del pintor, por ello intentaremos realizar un análisis que trascienda los hechos históricos y ahonde en los artísticos y particulares del artista, sin desatender el discurso historiográfico, necesario para la comprensión de los acontecimientos.

Vela Zanetti realizó los bocetos y el mural definitivo entre 1951 y 1953, develándose finalmente en este último año (más adelante profundizaremos en el proceso), pero más allá del hecho en sí, debemos poner nuestro foco de atención en el acontecimiento que suponía que, un pintor español exiliado en la República Dominicana, terminara siendo el autor del primer mural realizado en el edificio de las Naciones Unidas, casi recién estrenada, en Nueva York. España no pertenecía al organismo, de hecho durante el proceso de su creación en 1946 se consideraba al país ibérico como una seria amenaza para la paz mundial y se decretó su aislamiento, urgiendo a las naciones internacionales a retirar sus embajadores.⁷⁶³ Precisamente, la República Dominicana, en compañía de Argentina, Portugal y la Santa Sede, rehusaron cumplir este mandato.

Pero los procesos históricos fueron situando a España en el mapa, en los consecutivos años, y, si bien durante la formación de la ONU contaba con un repudio casi generalizado, su posición geográfica estratégica y el devenir de los acontecimientos fue produciendo una mayor aceptación, sobre todo por parte de EE.UU., que pasó de no incluir a la nación en el Plan Marshall a negociar la instalación de una serie de bases militares, realizar un préstamo y enviar un embajador a finales de 1950.

Desde aquel momento los hechos se precipitaron y en 1955 los países permanentes de la ONU, con derechos a veto⁷⁶⁴, parecían preferir jugar sus propias cartas y admitir también las de su adversario, ya que pasaron a formar parte de las Naciones Unidas España, Italia, Rumanía, Bulgaria, etc. Pero en 1955 el mural de Vela Zanetti ya estaba pintado, pudiendo contemplarse en la tercera planta de la sede del Organismo en Nueva York.

4.3.1. Vela Zanetti y la concesión de la Beca Guggenheim.

El caso es que el pintor accedió a tan honroso encargo a través de dos becas concedidas por la Fundación John Simon Guggenheim Memorial, la primera de ellas

⁷⁶³ ARIAS, Inocencio. "La ONU y España en los años del mural" en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 13.

⁷⁶⁴ La Unión Soviética había vetado la inclusión de España en la Organización en 1946.

propuesta tan solo para residentes en la República Dominicana⁷⁶⁵ (la segunda fue en realidad una renovación de la primera), por lo que hacía valer su condición de exiliado residente en Santo Domingo para obtenerla. En realidad la beca tenía, originalmente, la finalidad de ampliar sus estudios como muralista en los EE.UU., pero tras examinar la comisión pertinente su solicitud, abandonaron la idea de que fuese de formación para pedir al beneficiario que hiciera el mejor mural posible, y que cambiara sus intenciones en la solicitud, dejando de lado, por el momento, que la obra fuese a destinarse a la sede de la ONU.⁷⁶⁶



Vela Zanetti en su estudio de la calle Delancey en Nueva York.

La solicitud, enviada el 25 de noviembre de 1950, cuando ya era director de la ENBA en Santo Domingo, venía avalada por J. A. Caro (Presidente de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros de la República Dominicana), Carlos E. Chardon (Consultor Agrícola del Instituto de Agricultura de la República Dominicana), Luis Florén (Director de la Biblioteca de la Universidad de Santo Domingo), Javier Malagón (Secretario de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia de México), Barney Morgan (Secretario para las Indias Orientales del Comité Nacional para las Misiones de la Iglesia Presbiteriana), Walter Palm (Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Santo Domingo), Manuel A. Batlle (Abogado de Ciudad Trujillo), Pedro Salinas (Profesor de Literatura Española en la Universidad Johns Hopkins) y Gómez Sicre (Jefe de la Sección de Arte de la Unión Panamericana de Washington)⁷⁶⁷, en la que Vela Zanetti aspiraba a “Estudiar nuevos procedimientos técnicos para la pintura

⁷⁶⁵ TANSSELLE, G. Thomas. “Vela Zanetti y la Fundación Guggenheim” en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 27.

⁷⁶⁶ RIERA, Miguel. “El mural de los derechos humanos” en AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, pp. 201-202.

⁷⁶⁷ TANSSELLE. “Vela Zanetti y ...” en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 27.

mural". La idea de solicitar la beca surgió de un grupo de amigos del artista, tras observar los murales que había hecho en San Cristóbal.⁷⁶⁸

El 21 de junio de 1951 los patronos de la Fundación confirmaban la aceptación de la solicitud del pintor burgalés, tras elegirlo formalmente el Comité de Selección a propuesta del jurado. Pero Vela Zanetti no tuvo notificación hasta que Henry Allen Moe, Secretario Ejecutivo de la Fundación, le envió una carta extraoficial informándole de lo acontecido. Moe ya había comentado con el arquitecto director de la ONU, Wallace K. Harrison, la posibilidad de pintar alguno de los muros, pero por el momento nada de esto había trascendido.

El pintor llegó a Nueva York en septiembre de 1951, iniciándose los doce meses acordados en su beca el día 15. Tras visitar la sede de la Fundación el día 18, el 21 visitó a Moe con una carpeta llena de dibujos; el Secretario Ejecutivo se los mostró al día siguiente a Harrison, quien a su vez los enseñó a los consejeros de la ONU. Se acordó una cita para el 9 de octubre, en la que también estaría presente el arquitecto y fue cuando Vela Zanetti recibió la noticia de que las Naciones Unidas estaban interesadas en que, por medio de la beca, pintara uno de los muros de la sede de Nueva York.⁷⁶⁹ Al día siguiente recibió una carta de Moe, en la que este le recordaba que en su solicitud había afirmado estar dispuesto a pintar "gratuitamente" en una universidad o en algún otro centro cultural; la ONU estaba interesada en que realizase un mural, pero no disponía de fondos para pagarlo, en cualquier caso, la Fundación se haría cargo de los gastos añadidos por materiales y demás conceptos que surgieran.⁷⁷⁰

El artista se mostró entusiasmado tanto con la proposición como con el muro asignado y para la siguiente reunión, el 27 de noviembre, ya tenía varios bocetos; el 5 de diciembre James F. Mathias, empleado de la Fundación, informaba a la esposa del pintor de que los bocetos que había desarrollado en plena libertad iban a ser enviados al Comité de Arte y que, aunque Vela había perdido peso, se le veía entusiasmado y lleno de vigor. El 20 del mismo mes los bocetos llegaban a Harrison, que podía ver en las fotografías una alegoría de los horrores de la guerra y la lucha del hombre por alcanzar la paz. Al mes siguiente el arquitecto mostraría aquellas fotografías al comité, que compartió el entusiasmo generalizado en cuanto al proyecto.⁷⁷¹ Harrison había planteado la posibilidad de que el tema del mural fuese el colonialismo, que estaba muy en boga, aunque la Fundación le había conferido plena libertad en la elección de la temática al pintor; Vela Zanetti persuadió al arquitecto exponiendo que en un lugar tan privilegiado las pinturas deberían reflejar un tema más universal, que exaltase los principios de la Carta de las Naciones Unidas.⁷⁷²

El pintor sabía que su trabajo estaba expuesto a la decisión final de los representados en la ONU, quienes deberían aceptar por unanimidad su proyecto, por

⁷⁶⁸ AGUIRRE ROMERO, Eduardo. "Lejos de casa. Vela Zanetti en la ONU" en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 46.

⁷⁶⁹ TANSELLE. "Vela Zanetti y..." en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 28.

⁷⁷⁰ *Carta de Henry Allen Moe a José Vela Zanetti*, Nueva York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 10 de octubre de 1951. Archivo Fundación Vela Zanetti.

⁷⁷¹ TANSELLE. "Vela Zanetti y..." en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 29.

⁷⁷² RIERA. "El mural..." en AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, p. 210.

lo que durante nueve meses trabajó de forma constante e intensa, sabedor de que tal vez fuese un esfuerzo baldío. El 6 de junio de 1952, Trygve Lie, Secretario General de las Naciones Unidas, anunciaba de forma oficial que todas las delegaciones habían dado conformidad al proyecto por unanimidad.⁷⁷³

Aquel mural iba a llevarle más tiempo que los doce meses acordados para la beca, por lo que Moe, en la primavera de 1952, ya consultaba al jurado de Bellas Artes de la Fundación por la conveniencia de renovar la concesión de la beca, lo cual fue aceptado, y el 9 de abril el Patronato se reunía para darle conformidad.⁷⁷⁴ A Vela Zanetti se lo comunicaba el propio Moe en carta fechada el 25 de junio de 1952, en la que figuraba la renovación por otros doce meses, a partir del otoño de ese mismo año, y la cantidad concedida de 4.000 dólares.⁷⁷⁵

A finales de año los bocetos estaban ya acabados y el artista se sentía en disposición de comenzar a pintar sobre el muro contando con sus dos ayudantes, los también artistas, que estuvieron exiliados en la República Dominicana, Ramón Prats Ventós y Miguel Marina⁷⁷⁶. El 19 de marzo de 1953 se develaba el mural de los *Derechos Humanos*, o *La ruta de la Libertad*, título original del mismo.

4.3.2. El pintor durante el desarrollo del mural

Todos estos acontecimientos narrados responden a una clara oficialidad del proceso, pero lo cierto es que Vela Zanetti se vio inmerso en el proyecto más importante que había recibido y recibiría, y de un modo u otro tuvo influencia en su desarrollo personal. El pintor había logrado la beca bajo bandera dominicana, pero él se sentía plenamente español, de la España Republicana que pretendía defender. Sin duda este sentimiento, casi contradictorio, y la situación en aquel momento de su país natal, así como la dictadura similar a la de Franco que acontecía en la República Dominicana, incidieron emocionalmente en el artista. También sentía el peso de la responsabilidad que conllevaba tamaño trabajo, una responsabilidad que aceptaba sin cortapisas, pero que a la fuerza debía influir en su estado emocional. Y así se lo hacía saber a su amigo Eugenio Fernández Granell:

“Querido Granell: Quiero decirte algo que sepas directamente por mí, los detalles los tiene S.P., no me pidas escribir en la tensión que estoy dos largas cartas diciendo lo mismo. Me han encargado los bocetos para el primer mural en el edificio de las “Naciones

⁷⁷³ Ibídem, p. 216.

⁷⁷⁴ TANSELLE. “Vela Zanetti y...” en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 29.

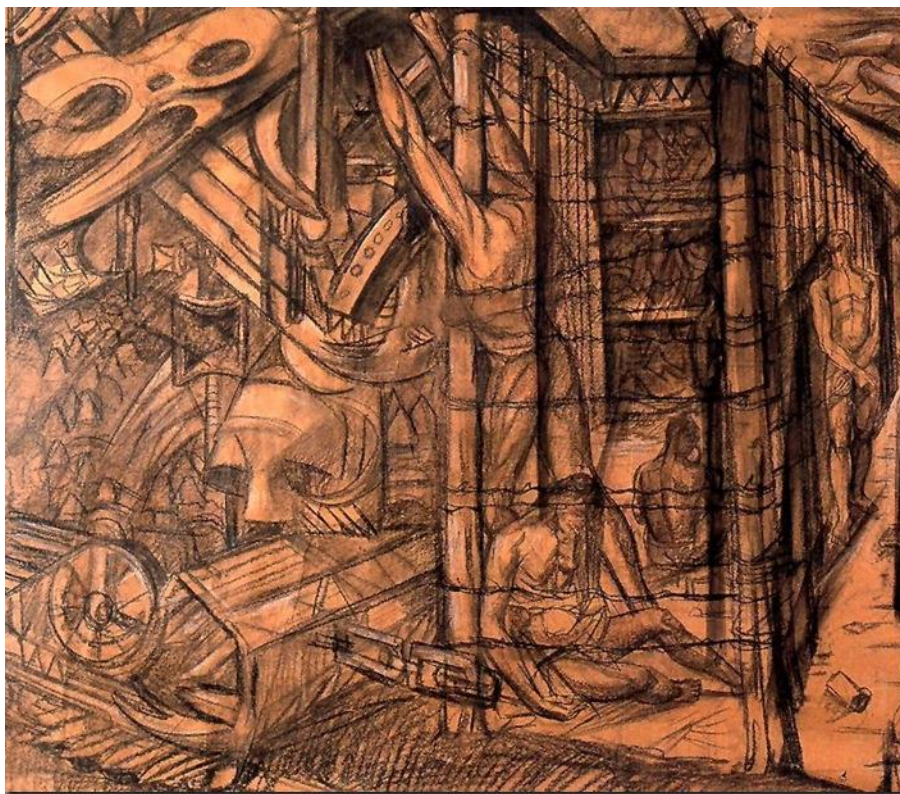
⁷⁷⁵ Carta de Henry Allen Moe a Vela Zanetti con motivo de la renovación de la beca, Nueva York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 25 de junio de 1952. AFVZ.

⁷⁷⁶ La colaboración de ambos con Vela Zanetti fue comunicada por éste en una carta dirigida a Henry Allen Moe fechada el 26 de agosto de 1952, y en la que el burgalés comentaba: “Me encuentro en la última fase de los bocetos, a tamaño natural, para el mural del edificio de las Naciones Unidas y quiero familiarizarme con el muro, su localización, etc. [...] Por ello empezaré a visitar el edificio frecuentemente, acompañado indistintamente por mis amigos Ramón Prats y Miguel Marina, ambos pintores, que colaboran conmigo. Vd. ya conoce a Mr. Prats; en cuanto a Mr. Marina su ayuda ha sido muy valiosa para mí en esta segunda fase de mi trabajo.” (Recogido en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 188).

Unidas". El arquitecto Harrison me citó allá y me enseñó el muro gigantesco iluminado de noche para verse desde la calle al través de los vidrios de pared.

Mi cabeza está en una temperatura producida por la depresión, el miedo, la alegría, la ansiedad y creo que voy a estallar. [...] Procura ser discreto con esta noticia, me asusta que puedan no gustar los bocetos. Granell por Dios; ¿cómo atacaré el tema, por dónde comienzo? Me asusta pensar que se fiaran de las fotos y luego no les guste en el muro."⁷⁷⁷

Dentro de estas consideraciones personales debemos tener en cuenta también las familiares. La primera beca concedida era de 3.000 dólares, pero con aquel dinero debía mantenerse en Nueva York, adquirir materiales y, a la vez, enviar dinero a su primera mujer y a sus hijas, así como a su madre y hermanos, que se encontraban enfermos de tuberculosis en México.⁷⁷⁸ La Fundación terminó pagando algunos gastos adicionales, sobre todo en lo que a los materiales se refería, lo que no fue óbice para que Vela Zanetti tuviese que hipotecar algunas de sus posesiones para sufragar todos los gastos que por aquel entonces tenía. Aun así su presupuesto era muy limitado, y al incansable trabajo de realizar los bocetos durante 1952, se unió el de los murales transportables para Santiago de los Caballeros y también alguna pintura de caballete.⁷⁷⁹



Detalle de un boceto para el mural de la ONU, conservado en la Fundación Vela Zanetti, 1951.

⁷⁷⁷ Carta de José Vela Zanetti a Eugenio Fernández Granell, Nueva York, 14 de octubre de 1951. AFVZ. También se reproduce en CABAÑAS. Op. Cit., 2007, p. 274, y en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 221.

⁷⁷⁸ RIERA. "El mural..." en AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, p. 218.

⁷⁷⁹ AGUIRRE. "Lejos de casa..." en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 47.

Pero más allá de los asuntos económicos y, sobre todo, de la salud de su madre y sus hermanos, que le preocupaban profundamente, Vela Zanetti quería medir muy bien la utilización que se podía hacer de su nombre tanto desde España como desde la República Dominicana. Así, en aquel tiempo en el que se carteaba con frecuencia con Félix Gordón Ordás (al que por estar en México, casi siempre preguntaba por su madre y hermanos), amigo de su padre, leonés como él y Presidente del Gobierno de la República en el Exilio entre 1951-1960, expresaba en ocasiones su esmero en ser reconocido como artista español refugiado o exiliado, aunque en su discurso de cara al público, aceptaba sin reservas que su patria artística era la República Dominicana:

“Es para mí un motivo de honda satisfacción que en todas las noticias publicadas en la prensa internacional, el nombre de la República Dominicana ha sido citado siempre en primer plano como mi patria artística”.⁷⁸⁰

Por las mismas fechas en las que se publicaba este artículo, le enviaba una carta a Félix Gordón Ordás, que además había sido una de las primeras personas en recibir la noticia de que se iba a encargar de pintar un mural en la sede de la ONU, de parte directa del propio Vela Zanetti⁷⁸¹, en la que se expresaba en términos emocionados:

“En esta hora recuerdo penalidades, sacrificios y nuestro amado León donde fui un joven becado por la República y sobre Vd. se proyecta la sombra de mi buen padre que tanto le admiraba a Vd. espero triunfar como buen republicano español y mis sentimientos por la libertad humana estarán presentes en esa obra que comenzaré”.⁷⁸²

Meses después, concretamente en diciembre, de forma un tanto críptica, el pintor le explicaba a Gordón Ordás que comenzaba a sentir los problemas de ser un artista antifranquista: “Mi obra marcha, pero estoy sintiendo ya el peso de lo que cuesta ser simplemente un artista anti-Franco”.⁷⁸³ El burgalés intentaba mantenerse firme en su posición de exiliado y en su oposición al régimen impuesto en España, aunque eso le acarrease nuevas tribulaciones.

En una carta más tardía, aunque sin fechar, informaba a su amigo de la visita de Negrín a su trabajo, sin embargo resulta mucho más interesante la otra parte de la carta en la que se expresaba en términos más personales:

“Por fin paso a paso rescato íntegra mi personalidad de español, español a secas sin otra nacionalidad. Le envío esta página de la prensa que incluso señala mi exilio. Lucho ahora contra la propaganda de España que me dedica gran espacio de su prensa y lucho también con los colegas como el Sr. Quintanilla, agente de Araquistáin aquí y para quien el exilio y el nombre de la República fueron pedestales para su arte... pero ni aun así pueden

⁷⁸⁰ TANESESCU, Horia. “Satisface a Vela Zanetti ser citada como su patria” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 10 de junio de 1952, s/p, [recorte de prensa del AGN].

⁷⁸¹ *Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti*, México D.F., 17 de febrero de 1952. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁷⁸² *Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás*, Nueva York, 8 de junio de 1952. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁷⁸³ *Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás*, Nueva York, 15 de diciembre de 1952. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

sostenerse. [...] Ahora está aquí Trujillo, y será otra batalla por mantener mi obra al margen de su país”.⁷⁸⁴

De este texto se colige que tanto desde España como desde el sistema de propaganda de Trujillo, se estaba intentando obtener beneficio de la figura del pintor y su labor en la ONU, aunque él se esforzase por mantenerse al margen de ambos y se sintiese tan solo un español republicano. Puede observarse cierta contradicción con respecto al artículo de *El Caribe* de 1952, en el que afirmaba sentir la República Dominicana como su patria artística y llevar con orgullo el nombre del país en toda la prensa. Debemos entender que aquellas declaraciones las realizó en Santo Domingo, adonde había viajado para entregar unos trabajos y donde debía mantener un discurso apropiado para el régimen, aunque su estado emocional evolucionase en otro sentido.

Mucho más contundente fue la carta que le envió a Gordón Ordás una vez terminado el mural:

“Mi mural está terminado hoy. Lentamente salvé mi propaganda de la República Dominicana al definirme como un español refugiado. No creo que con el clima político que reina aquí se pueda conseguir más victoria moral como exiliado, que esta foto, la cual fue la sensación en la N.U. por considerarla como arma para criticar la “oratoria” del organismo de la paz. Sin embargo estos cafres me llaman fugitivo. [...] La Revista, de la N.U. salda ayer me dedica tres páginas y pedí que en mi biografía figurara como exiliado.”⁷⁸⁵

Vela se esforzaba por ser considerado refugiado español, aunque ello conllevaba ciertos malentendidos y problemas. Para el acto de inauguración del mural, el cónsul franquista pretendía estar presente, atendiendo a la nacionalidad española del artista, pero al ser consultado desde protocolo él prefirió ser representado por la República Dominicana:

“El cónsul franquista en esta [se refiere a la ONU] pretendió asistir al acto invocando mi calidad solo de español. Fui consultado por el protocolo y ante el dilema de necesitar una representación de un gobierno como padrino elegí al Dr. Salazar de la República Dominicana”.⁷⁸⁶

La prensa hizo un seguimiento exhaustivo del acto de inauguración, y podemos encontrar ciertas incongruencias en torno a su sentimiento patrio. Mientras en *Temas. Revista Ilustrada*⁷⁸⁷ se mostraba sin paliativos como español:

“[...] querría aclarar ciertos rumores que han circulado por ahí y que no son ciertos: Yo soy español. Español y leonés. He trabajado dentro de la hospitalidad dominicana todos estos años y siento un entrañable afecto por ese país, que además de ser mi país de

⁷⁸⁴ Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, s/f. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁷⁸⁵ Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, 3 de marzo de 1953. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁷⁸⁶ Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, 2 de marzo de 1953. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁷⁸⁷ OLMEDO, Tomás. “Un pintor español en la Naciones Unidas” en *Temas. Revista Ilustrada*, nº 28, Nueva York, Temas Corp., febrero de 1953.

adopción, ha sido la patria de nacimiento de mis dos hijas. Y estoy muy orgulloso de que sean dominicanas. No olvido a Santo Domingo, pero tampoco olvido mi León, al León de mi adolescencia y a mis viejos amigos de allá”.



Vela Zanetti, *Hombre pidiendo la Paz*, 1952-53, (detalle del mural de la ONU), Nueva York.

En *El Caribe* las declaraciones iban en otro sentido: “Esa (la República Dominicana), es mi patria y mi inspiración”.⁷⁸⁸ En el mismo artículo se exponía que Vela Zanetti no sabía cuál sería su próxima obra, pero que pensaba regresar a la República Dominicana durante algún tiempo, pero en realidad sabemos que sus planes eran viajar con urgencia a México para reunirse con su madre y sus hermanos enfermos, pues así se lo había indicado a Gordón Ordás en varias cartas, y en los meses de marzo y abril le pediría que le ayudase a conseguir los visados.⁷⁸⁹

En cualquier caso, al menos el pintor logró ser reconocido como pintor español, aunque se obvió su condición de “refugiado” o “exiliado”. Incluso *El Caribe* se hizo eco de su aclaración en *Temas. Revista ilustrado*, aunque amplió la información de forma malintencionada: “Quiero mucho a Santo Domingo pero tampoco olvido a mi León, al que pienso volver dentro de poco”.⁷⁹⁰ No hay ningún indicio de que en 1953 Vela Zanetti quisiera ir a ningún otro lado que no fuera México y, como hemos visto, en *Temas* no mencionó nada de regresar a España. La razón de esa coletilla la encontramos en el periódico *España Libre*, editado por el Comité Antifascista Español de los EE.UU. y publicado por la Sociedad Hispana Confederada; se identifica al autor del mencionado artículo de *El Caribe* como un falangista corresponsal de varios

⁷⁸⁸ “Mural de Vela Zanetti en ONU es desvelado por Trygve Lie” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 20 de marzo de 1953, [recorte de prensa del AGN].

⁷⁸⁹ *Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás*, Nueva York, 23 de abril de 1953. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁷⁹⁰ ROYO, Rodrigo. “Un pintor español en la ONU” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 12 de marzo de 1953, [recorte de prensa del AGN].

medios. Al parecer, habría interrogado al pintor acerca de la posibilidad de ser millonario si regresase a España, a lo que Vela Zanetti le habría contestado que no volvería mientras estuviese Franco en el poder.⁷⁹¹ El pintor pediría posteriormente a Julio García, exiliado que estuvo presente durante la conversación, que verificara que no se había expresado en el sentido de regresar a España excepto condicionándolo a la caída de Franco.⁷⁹²



Vela Zanetti, *Mujer implorando por el fin de la guerra*, 1952-53, (detalle del mural de la ONU), Nueva York.

En España todo lo que tenía que ver con el exilio estaba sujeto a censura excepto si se mostraba en forma de crítica, pero aun así aparecieron algunas publicaciones que pretendían beneficiarse propagandísticamente del trabajo de un pintor español en la ONU, obviando, lógicamente, su condición de exiliado.⁷⁹³

De todos modos la mayor parte de la prensa parecía ponerse de acuerdo, tras sus aclaraciones, en que era un pintor español, más concretamente leonés, aunque en los diarios dominicanos se destacasen conceptos como “patria artística” o se subrayase su formación en el país o el nombramiento como director de la ENBA a cargo de Trujillo. Así, la preocupación del pintor de ser identificado como un español

⁷⁹¹ “La ponzoña falangista en acción” en *España Libre*, nº 14, Nueva York, 3 de abril de 1953, portada.

⁷⁹² *Carta de José Vela Zanetti a Julio García*, Nueva York, 2 de abril de 1953. AFVZ. La contestación a esta carta se produjo el 6 de abril de 1953: *Carta de Julio García a José Vela Zanetti*, México D.F., 6 de abril de 1953. AFVZ.

⁷⁹³ Además del artículo de Royo, entre otros, apareció un reportaje con varias fotografías del pintor trabajando frente al mural en *Solidaridad Nacional*, un diario falangista, bajo el título: “Un pintor español decora la O.N.U. Representa en un fresco la lucha del hombre contra la superstición”. El reportaje está reproducido en CORDERO DEL CAMPILLO, Miguel, FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Juan Antonio y AGUIRRE ROMERO, Eduardo. *Vela Zanetti y Gordón Ordás. Correspondencia en el exilio*, León, Ayuntamiento de León-Fundación Vela Zanetti, 2002, p. 235.

republicano exiliado se resolvía a medias, pues, la segunda parte, la de exiliado o refugiado, no calaba en los medios. La confusión, acaso contando con el beneplácito dominicano, partía sobre todo de las publicaciones norteamericanas, pues Vela Zanetti era un completo desconocido allí.⁷⁹⁴



Vela Zanetti, *Mujer con cántaro, tronco de la cultura sosteniendo la civilización y la sociedad quitándose la liana de los prejuicios a la vez que palpa el yunque del que surgen los Derechos Humanos*, 1952-53, (detalle del mural de la ONU), Nueva York.

Así y todo, el respeto de Vela por su país de acogida fue constante en todos los medios, así como el cariño hacia su pueblo. No había sido todavía develado el mural, cuando ya estaba pensando en exponer algunos bocetos y dibujos sobre el mismo en la Galería Nacional de Bellas Artes de la República Dominicana. Envío una carta fechada el 13 de marzo de 1953 al presidente Trujillo proponiendo esta exposición; el Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes, Joaquín Balaguer, contestó el 7 de abril confirmando el interés en realizar dicha exposición y proponiendo sufragar los gastos del envío de las obras hasta Ciudad Trujillo, así como asegurándole el pago de 200 pesos dominicanos, “como a todos los artistas de renombre internacional que exponen en la Galería Nacional de Bellas Artes”.⁷⁹⁵ No hay constancia de que se llevase a cabo finalmente la exhibición, de hecho tenemos noticias de que todos los bocetos y dibujos fueron destruidos por orden del burgalés a excepción de los que se encuentran

⁷⁹⁴ En *Carta de José Vela Zanetti a Vicente Llorens*, Nueva York, s/f [1952]. BVNP-FVLLC. El pintor le comunicaba que en el *Herald Tribune* se había publicado un artículo que indicaba: “Trigve Lie el secretario de la U.N. anunció ayer que el pintor Vela Zanetti de la R.D., desconocido en EE.UU. pintará el primer mural del edificio de la ON [sic]”.

⁷⁹⁵ *Carta de Joaquín Balaguer, Secretario de Educación y Bellas Artes de la República Dominicana, a José Vela Zanetti*, Ciudad Trujillo, 7 de abril de 1953. AFVZ.

en la Fundación Vela Zanetti en León, y dos dibujos que están depositados en los fondos del MNCARS.⁷⁹⁶

4.3.3. Estética y simbolismo en el mural de la ONU

Precisamente, gracias a uno de esos bocetos que se conserva en la Fundación Vela Zanetti, podemos observar la evolución que desarrolló la idea del artista desde la fase de preparación hasta la consecución final sobre el muro. Su primera idea era representar toda una serie de desastres acontecidos durante la historia de la humanidad, atendiendo sobre todo a los acontecimientos más recientes. Así, había referencias al holocausto nazi o aparecían personajes reconocibles como Gandhi, detalles que fueron sintetizándose con el paso del tiempo hasta ser representados tan solo como símbolos, perdiéndose así la referencias concretas.

No debemos ver como una improvisación este tipo de cambios, sino como una concreción de la idea primigenia. Además de ser habitual en estas empresas artísticas, Vela Zanetti era consciente de que la evolución conllevaría la aparición de nuevas formas y la eliminación de otras figuraciones. En este sentido, se expresaba en un artículo publicado en *El Caribe* al que ya hemos hecho mención:

“Entre los primeros diseños y la obra ya terminada sobre el muro, queda todo un mundo de posibilidades no preconcebidas.”⁷⁹⁷

El boceto se dividía en varias escenas⁷⁹⁸ que se podían leer de izquierda a derecha. La primera se refería a la guerra, pero identificaba claramente al ejército alemán por medio de la repetición de los cascos prusianos; añadía organismos mecánicos aludiendo a la maquinaria bélica, un símbolo del uso creador del hombre con fines destructivos. Justo al lado, aparecían los campos de concentración, inspirándose en las descripciones que de Dachau y Buchenwald había podido leer, así como en algunas proyecciones y fotografías a las que había tenido acceso. La escena representaba las jaulas con alambre de espino así como los barracones al fondo, con los prisioneros hacinados. Siguiendo el discurrir de la jaula, y sobre un suelo repleto de libros esparcidos, surgía la figura de la paz, un hombre envuelto en un lienzo con una paloma en la mano derecha; un ángel le estaba quitando la tela de los ojos librándole de la ceguera. Los libros en el suelo representaban la civilización sobre la que se yergue la paz.

Continuando con la lectura, aparecía el concepto de la destrucción de la familia, que subyace en toda esta parte del mural, tanto en la guerra como en los campos de concentración. La idea original de Vela Zanetti era pintar el llanto de las mujeres como representantes emocionales de esta destrucción, junto con una multitud al fondo que mostraba a los maridos supervivientes regresando de la guerra. La escena, tal y como aparecía en el boceto, tenía una estética muy asimilada al mundo religioso cristiano

⁷⁹⁶ RIERA. “El mural...” en AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, p. 210.

⁷⁹⁷ TANASESCU. Op. Cit., 10 de junio de 1952.

⁷⁹⁸ RIERA. “El mural...” en AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, p. 212. Seguiremos la descripción de Riera del boceto por parecernos la más completa y acertada.

(las tres Marías, por ejemplo), razón por la cual, tal vez, desechó esta figuración finalmente. El boceto mostraba tres mujeres arrodilladas y dos más de pie fundiéndose en un abrazo.



Vela Zanetti dándole los últimos retoques a su mural de la ONU.

Tras la guerra, los campos de concentración y la destrucción de la familia, con la paz sirviendo de nexo de las dos últimas, llegamos al bloque central, que pretendía expresar la reconstrucción del mundo por parte de los cinco continentes. En el boceto, una serie de personajes, obreros en realidad, trabajaban afanosamente en la construcción de una esfera metálica, a medio camino de una esfera armilar, coronada por un ángel. Ya en el tramo derecho, aparecían el Vencedor y el Vencido y un hombre, mitad humano mitad árbol, y que representaba el pasado y el presente, sustentando una antorcha; seguidamente, aparecía la figura de la justicia, portadora de una espada y que estaba cubriéndose el rostro atada a los prejuicios del pasado. Esta parte del boceto, algo más confusa, estaba salteada con escenas en el fondo, como la de la familia, por lo que se oponía a lo que está al otro lado de la reconstrucción del mundo. De este modo, la lectura nos lleva de lo negativo a lo positivo, en un camino de lucha y esmero humano por recuperar la paz, por construir esa paz.

La vertiente política de Vela Zanetti, ya conocida, y el tema del mural, llamaron la atención del senador McCarthy y del Comité de Actividades Antiamericanas. Sumido en la caza de brujas, el senador intentó inclinar la temática hacia sus intereses deslizado sospechas y amenazas veladas, pero Henry Allen Moe puso fin a esas sospechas y el pintor pudo continuar con el desarrollo de su trabajo.⁷⁹⁹

⁷⁹⁹ *Ibídem*, p. 214.



Vela Zanetti, mural de *Los Derechos Humanos*, 1952-53. Sede de la Secretaría de la ONU en Nueva York.

El boceto estaba lleno de simbolismos, aunque parte de la iconografía era sencillamente legible y utilizaba lenguajes que procedían del arte clásico y renacentista, como las mujeres, la paz, la justicia, etc. Pero el mural que finalmente pintó Vela Zanetti, logró dar con un lenguaje directo, pero a la vez creando nuevas iconografías (unas explícitas, otras más herméticas), huyendo de las imágenes más claras y sintetizando los tramos del recorrido. De este modo, y de nuevo de izquierda a derecha, la versión definitiva quedó dividida en tres conceptos: la guerra o destrucción de la familia, la reconstrucción y el triunfo de la paz a través, también, del renacimiento de la familia⁸⁰⁰. La familia, pues, se revelaba como el concepto básico de simbolismo, pues encerraba en sí el modelo de convivencia y lazo social. No es de extrañar este sentimiento al conocer la idiosincrasia del artista, pero además debemos recordar que durante el proceso de ejecución del mural, los hermanos y la madre del artista estaban enfermos en México y, de hecho, sus dos hermanos no tardarían en morir. Si le añadimos que su padre, al que estaba muy unido, había muerto fusilado en los albores de la Guerra Civil Española, no quedan dudas de que para Vela Zanetti la guerra y la destrucción de la familia eran dos conceptos sinónimos.

Las gigantescas estructuras óseas que se pueden observar en el extremo izquierdo del mural, respondían a una representación del holocausto, que se ve enseguida, confirmado por la aparición de un prisionero que agarra una alambrada mientras, tras él, un niño parece muerto y envuelto en una manta mientras su madre llora.⁸⁰¹ Observamos, pues, que Vela no necesitaba pintar una escena bélica o recurrir a elementos como armas o cascos (estos últimos aparecían en el boceto), para aludir al

⁸⁰⁰ AGUIRRE. "Lejos de casa..." en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 40.

⁸⁰¹ Ibídem.

terror de la guerra, sino que prefería centrarse en este caso en las consecuencias, en las víctimas; en lo humano. La familia prisionera ha sido destruida, lo que quedaba evidenciado por la muerte del niño, de la inocencia. El prisionero ya no estaba en una jaula, tan solo sostenía la alambrada atada a un poste, pues existían peores jaulas que las que están cerradas.



Vela Zanetti, otra vista del mural de *Los Derechos Humanos*, 1952-53. Sede de la Secretaría de la ONU en Nueva York.

Un cortinaje escenográfico nos separa de la siguiente escena: el hombre pidiendo la paz. Ya desde el boceto la paz no iba a estar simbolizada por una mujer, como era habitual tradicionalmente. En sus propias palabras:

“[la Paz] no es una figura de mujer sino la exaltación del Hombre, como individuo, y de su angustia [...] no es una Paz bella sino una Paz torturada surgiendo de la terrible experiencia de la guerra”⁸⁰².

De este modo, componía una iconografía nueva, que ya no era la paz en sí, sino el Hombre pidiendo la Paz. Se trataba de una figura musculada (que se oponía en su presencia física a la extrema delgadez del prisionero, recuerdo absoluto de los judíos en los campos de concentración, idea que aparecía en el boceto), atravesada por una viga metálica. En su primer mural pintado en la República Dominicana, en el Palacio del Consejo Administrativo de Distrito de Santo Domingo (1944), había representado una imagen muy impactante en su momento, relativa a la destrucción de la ciudad por parte del ciclón San Zenón: una palma real se habían mantenido en pie atravesada por una estaca. Tal vez aquella escena esté en la génesis de su Hombre pidiendo la Paz.

⁸⁰² Declaraciones a *The New York Herald Tribune*, 12 de junio de 1952, recogidas en RIERA. Op. Cit., 2000, p. 213.

Con respecto al boceto, ha desaparecido la paloma, pero mantuvo el ángel que pretendía quitarle el paño que lo ciega.

“Yo no puedo pintar hoy un San Sebastián con flechas, pero sí puedo hacer que una viga de hierro perfore el esternón de un héroe desconocido de las guerras y las calamidades de estos años que nos ha tocado vivir.”⁸⁰³



Vela Zanetti, escena central del mural de *Los Derechos Humanos*, 1952-53. Sede de la Secretaría de la ONU en Nueva York.

A izquierda y derecha de esta imponente figura encontramos dos detalles que solían pasar desapercibidos; bajo el ángel surgía una esfera de luz que procedía del fondo de una pared cavernosa, lo que nos induce a pensar que se trataba de un interior. A la derecha del Hombre pidiendo la Paz, y antes de llegar a las siguientes figuras, se atisbaba un elemento arquitectónico⁸⁰⁴ de cuya parte superior también procedía luz, como si hubiese un vano o una claraboya. Hasta este punto, todo el desarrollo era muy teatral, comenzando por la posición de las figuras y su movimiento, y continuado por el cortinaje que, a modo de telón, dividía a guerra y paz. Así pues, la luz iba penetrando por un lado y por otro iluminando esta parte del mural más oscura que remite a la muerte y a la guerra.

Bajo ese elemento arquitectónico, una madre sostenía a su hijo pequeño en brazos, observando al Hombre pidiendo la Paz un tanto afligida, quizá esperando a los maridos que regresaban de la guerra. En el boceto esta escena era resuelta bajo una iconografía de inspiración cristiana, aunque la multitud de hombres que habían sobrevivido a la guerra y regresaban a casa era mucho más figurativa. Para el mural optó por una solución de corte cubista, en la que la figura se repetía de forma descendente, recordando a *Desnudo bajando una escalera nº 2* de Marcel Duchamp. A su lado, dos figuras, una de frente con el torso desnudo y la otra de espaldas y encapuchada, se daban la mano casi en un abrazo. Eduardo Aguirre afirmaba que

⁸⁰³ OLMEDO. Op. Cit., 3 de febrero de 1953.

⁸⁰⁴ En el boceto estos elementos son más explícitos pero se sitúan más cercanos al plano central.

simbolizaban al vencedor y al vencido⁸⁰⁵, aunque podría ser el hombre regresado de la guerra que se reencontraba con un familiar. Casi pegada a ellos, una mujer implorando el fin de la guerra, vendría a concluir el conjunto anterior de la familia, los maridos y el reencuentro tras el Hombre pidiendo la Paz. Esta mujer, en algunos dibujos preparatorios, aparecía rogando con las manos juntas, otro rasgo evidente de la iconografía cristiana, pero Gustavo Durán, funcionario de la ONU, sugirió cambiar ese gesto para evitar conflictos con otras religiones representadas en el Organismo.⁸⁰⁶



Vela Zanetti junto a su mural en la ONU, 1953.

Tras ella, llegamos al tramo central, el más representado de la obra de Vela Zanetti. Con respecto al boceto, y de forma similar que en el resto del mural, la escena se veía simplificada y sintetizada. Algunas figuras se eliminaron y, en cambio, el ángel pasó a tener cuatro brazos, coronando con dos de ellos la esfera que representaba el mundo con el emblema de la ONU. Otro añadido de suma importancia, fue el de la figura que sostiene una plomada en el interior de la esfera, símbolo del equilibrio restaurado con el fin de la guerra. El resto de personajes trabaja afanosamente en reconstruir lo que ha destruido la guerra, poniendo los cimientos de nuevo de la civilización humana. Son cinco hombres que representan cada uno de los continentes, es decir, a toda la humanidad, pero simplemente hombres, sin distinción de raza ni rasgos diferenciadores.

⁸⁰⁵ AGUIRRE. "Lejos de casa..." en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 40. En el boceto esa misma escena se reproduce al otro lado del espacio central y ha sido identificado con el hermanamiento de los vencedores y los vencidos.

⁸⁰⁶ Ibidem.

Ya desde la derecha, una mujer sentada sujeta un cántaro que porta el agua de la vida.⁸⁰⁷ El cántaro fue un elemento iconográfico frecuente en Vela Zanetti, que ya había aparecido en la práctica totalidad de los murales que había pintado en la República Dominicana. A partir de ahí, tiene lugar la restitución de la Paz, simbolizada por el esfuerzo del ser humano para luchar por ella a diario.

Así, “el tronco de la cultura sujeta los cimientos de la civilización; a su lado, la sociedad se quita con una mano la liana de los prejuicios, que la ciegan, y con la otra se apoya en un yunque del que irrumpen los Derechos Humanos, personalizados en un niño”.⁸⁰⁸

Fue sin duda la parte más complicada del mural en cuanto a simbolismo se refiere, pero en conjunto, y añadiendo la siguiente figuración que representaba a un hombre de espaldas empujado hacia un mundo nuevo (se orienta hacia una estructura piramidal), parecía querer indicarnos el esfuerzo y el trabajo que conllevaba el mantenimiento de la Paz:

“Quiero crear una atmósfera de paz alerta, instigar a la lucha por la paz, porque la paz, como ha dicho Espinoza [sic], no es la ausencia de la guerra sino un estado de conciencia. Por estas razones aspiro a que aquellos que contemplen este mural se den cuenta de que la paz hay que ganarla no una vez para siempre, sino todos los días, recordando los sufrimientos del pasado y haciendo realidad lo que los hombres aspiran para el futuro”.⁸⁰⁹

El futuro, precisamente, se simbolizó a través de la última escena del mural, en la que una familia mira hacia delante y siembra las semillas del porvenir. Se trataba casi de una Sagrada Familia, la madre, el padre y el niño pequeño. El hombre, al estilo de los campesinos castellanos tan de Vela Zanetti, muestra las semillas entre sus manos sobre un surco en la tierra.

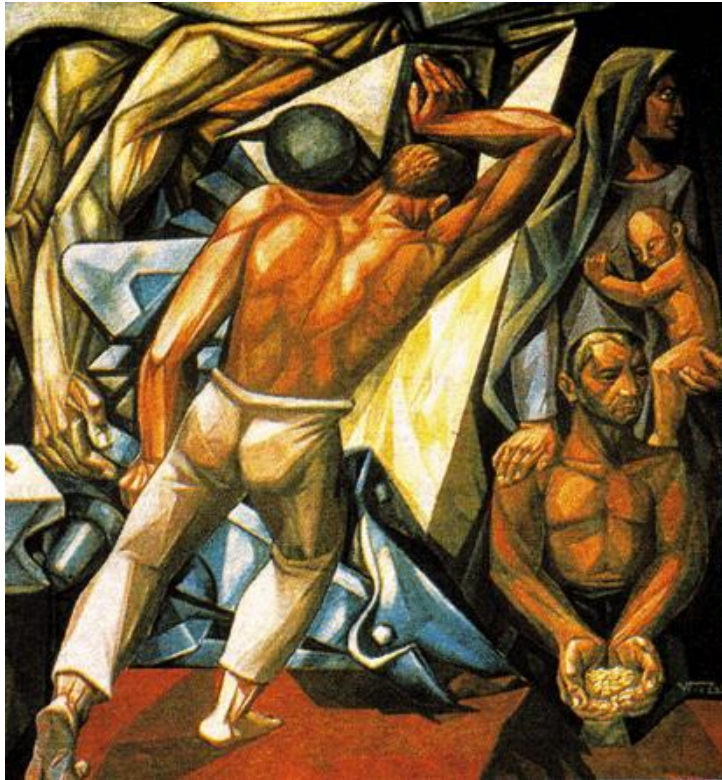
Como podemos comprobar, el significado general del mural era profundamente alegórico y tenía que ver con la búsqueda, construcción y mantenimiento de la paz, portando, de este modo, un mensaje de esperanza, de fe en la humanidad. Un mensaje que, por otra parte, era muy necesario tras los acontecimientos que habían tenido lugar en la II Guerra Mundial. Y para transmitir ese mensaje, Vela Zanetti utilizó sus mejores armas: un estilo figurativo de enorme expresión y el uso constante de la figura humana. No obstante, la síntesis a la que sometió la idea original con el más que probable objetivo de universalizar los conceptos, y huir de la concreción de hechos, que pudiera reabrir heridas o posicionar políticamente la obra, producía cierto hermetismo en la lectura de alguna de sus alegorías, así como la aparición de elementos que ya había utilizado el pintor y que podrían tener varias lecturas. Nos estamos refiriendo no solo al cántaro, al que ya hemos hecho mención, sino sobre todo a los elementos constructivos que ya había utilizado en los murales de las logias masónicas, que había pintado tanto en la República Dominicana como en Puerto Rico.

⁸⁰⁷ Ibídem.

⁸⁰⁸ Ibídem.

⁸⁰⁹ TANASESCU. Op. Cit., 1952.

Esto es, la plomada, eje central del mural, pero también el yunque o incluso la suerte de figuración en la parte inferior del espacio central, que tiene la apertura del compás clásico masónico, o la figura piramidal del extremo derecho, podrían tener diversas interpretaciones.



Vela Zanetti, mural de *Los Derechos Humanos*, 1952-53. Sede de la Secretaría de la ONU en Nueva York.

Tampoco podemos desligar este importante mural de otro que se situaba en el eje del arte contemporáneo universal, y que también fue pintado por un español en el exilio: el *Guernica* de Picasso. Como el genio malagueño, Vela Zanetti necesitó ver material antes de ponerse a pintar, de ahí que le permitiesen el acceso a fotografías y proyecciones sobre la II Guerra Mundial y los campos de concentración. Por otra parte, ambos realizaron una cantidad ingente de bocetos, aunque el resultado final distó de lo proyectado. En el mural de la ONU, las escenas se suceden, es un espacio escenográfico que parece un interior y en el que la luz va encontrando sus huecos para hacerse notar, pero aun así la última parte de la narración tiene lugar, o al menos debería, en un exterior: la siembra del futuro. En el *Guernica* no está claro qué planos son exteriores y cuáles interiores, y el espacio está delimitado por una serie de baldosas. Igualmente, en ambos murales, los personajes se estiran, abren los brazos, declaman, imploran o muestran su dolor de una forma un tanto teatral y dramática, casi individualizada en cada uno de ellos. La figura de la mujer que implora el final de la guerra, por poner un ejemplo, tiene ciertas similitudes en su posición con las de Picasso. Con estas palabras, el pintor reconocía su admiración por el *Guernica* y su origen como enseñanza artística.

“Para mí el mural del *Guernica* es la meta a la que ha llegado la gran experimentación y creación de Picasso. El *Guernica*, en mi concepto, es el equivalente a lo

que llegó a hacer Velázquez con *Las meninas*. Son hitos de la historia de la plástica a los que siempre habrá que acudir para recoger sus magníficas enseñanzas”.⁸¹⁰

Incluso, podemos señalar que Vela Zanetti, que pintó su mural a la caseína, no confirió protagonismo al color⁸¹¹, lo que dio lugar a una obra de tonos muy similares en la que destacan las figuras por encima del color. No llegó, por supuesto, a los límites bicromáticos de Picasso, pero había cierta ascendencia hacia esa idea. Como también la hay en el estilo, aunque ciertamente no hacia el *Guernica*, sino hacia el cubismo o el precubismo. Vela no se dejó llevar por una época en la que las tendencias artísticas dibujaban un horizonte rayando en la abstracción y otras experiencias estéticas, optó por continuar con su figuración rotunda y bien asentada de volúmenes contundentes y gran expresividad que, al fin y al cabo, era la que le había conducido a ser elegido para la beca de la Fundación Guggenheim y, consecuentemente, para pintar el mural. Sin embargo, se pueden apreciar en la consecución del mural algunas influencias del precubismo y del futurismo, algunas de las cuales se habían dejado ver con anterioridad en algunos de sus murales. La musculatura de algunos personajes, como la del tronco que sostiene los cimientos o la sociedad, así como la mayor parte de paños, telas y lienzos que aparecen, desprenden cierta facetación hacia una geometría de corte cubista. Por otra parte, las vigas y los objetos constructivos de la última parte del mural, recuerdan a algunas figuraciones futuristas de fuerte influencia cubista, con un movimiento simulado en los escorzos de los objetos aportando un gran dinamismo, precisamente un movimiento que acentúa los esfuerzos de los personajes que luchan por mantener la paz.

El mural de José Vela Zanetti supuso la consagración definitiva del artista y su consideración como uno de los grandes muralistas del momento. En sus dieciocho metros de largo por tres y medio de alto, había sido capaz de representar los horrores de las guerras recientes y un camino hacia la libertad y la esperanza, hacia la paz; en definitiva, una paz tan necesaria en aquellos instantes de la historia. Logró, además, ser nombrado como un artista español, aun cuando España no estaba todavía representada en las Naciones Unidas y, además, había obtenido la beca que le daba acceso al encargo bajo bandera dominicana. Supuso un triunfo para él en lo personal y en lo artístico, pero también lo fue para la Organización, pues el mural, símbolo universal de la paz, los Derechos Humanos y otros valores defendidos por la ONU, carecía de una significación política evidente y se centraba en lo humano.

La obra fue develada el 19 de marzo de 1953, en un acto en el que tanto Mr. Moe como Peggy Guggenheim quisieron otorgar todo el protagonismo a Vela Zanetti, minimizando en la medida de lo posible la importancia de la Fundación y entregando el mural como un regalo del pintor:

⁸¹⁰ PORTELA, Francisco V. “Un mural español en las Naciones Unidas” en *La Prensa*, s/n, Nueva York, 8 de febrero de 1953, s/p.

⁸¹¹ AGUIRRE. “Lejos de casa...” en AGUIRRE (comisario y coord.). Op. Cit., 2003, p. 40.

“El honor, la gloria y el orgullo por el logro es todo de Mr. Vela Zanetti. Es su regalo –y qué magnífico regalo es– a la esperanza de paz de la Humanidad, representada en la ONU.”⁸¹²

Tras las palabras de Moe, Vela Zanetti procedió a firmar la obra y concluyó el acto de entrega, pasando a ser un símbolo de la libertad y los Derechos Humanos en la sede del organismo que debe luchar por ellos.

“He venido a traer mi mensaje hispano y ahí está. He pintado con sinceridad, diciendo las cosas que me digo a mí mismo.”⁸¹³



Vela Zanetti firmando el mural durante el acto de inauguración en la ONU, el 19 de marzo de 1953.

⁸¹² *Discurso de Henry Allen Moe en el acto de inauguración del mural*, recogido en RIERA. “El mural...” en AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, p. 221.

⁸¹³ Palabras del pintor el día del acto de inauguración, reproducidas en “Mural de Vela Zanetti en ONU...” Op. Cit., 20 de marzo de 1953.

4.4. El periplo artístico de Vela Zanetti por América Latina: México y el muralismo.

Hemos comprobado cómo Vela Zanetti labró su brillante carrera como muralista en la República Dominicana, donde dejó un buen número de obras pintadas en los muros de edificios oficiales y privados. Sin embargo, Santo Domingo era un centro artístico muy pequeño, por lo que su consagración internacional no llegó hasta el encargo del mural de la ONU que, debemos recordar, obtuvo a través de una beca, siendo un artista completamente desconocido.

Sus inicios como muralista habían sido difíciles, pero tras la obra de la Naciones Unidas se sentía a la altura de los grandes pintores de murales, que, en aquellos años, trabajaban principalmente en México, por lo que consideraba muy oportuna la necesidad de desplazarse a aquel país y dejar obra de importancia allí, medirse con los muralistas mexicanos.⁸¹⁴ Tenía en su mente que, contrastarse con los grandes maestros, sería su consagración definitiva:

“Consideré que no sería muralista mientras no pintara muros en México. Era, en aquella época, algo casi imposible. México hizo entonces cuestión de estado la pintura mural y sus artistas; era pues muy difícil poner tu nombre de muralista a la sombra de los Rivera, Orozco y Siqueiros. Y yo me había jurado a mí mismo que no sería muralista hasta que no realizara una obra digna de aquel país.”⁸¹⁵

Tenemos razones para pensar que su trabajo en la ONU le terminó de convencer de que era el momento adecuado para aventurarse en tamaña empresa, pues durante el desarrollo del mural fue preparando el terreno para darse a conocer en México. De este modo, envió varias misivas a Margarita Nelken⁸¹⁶, figura esencial del exilio español que trabajaba como crítica de arte para el diario mexicano *Excelsior*. En la primera de ellas, se presentaba como un seguidor de sus conferencias en el Museo del Prado durante su juventud en Madrid, y cómo sus enseñanzas habían calado en su formación. Además, le enviaba algunas fotos y datos de su trabajo “para que en México que [sic] conozcan un poco más”.⁸¹⁷ Entre esos datos, confrontaba su obra frente a las de Leger y Portinari, los otros dos artistas que habían pintado en las

⁸¹⁴ *Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás*, México, 7 de abril de 1958. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸¹⁵ SASTRE. Op. Cit., 1974, p. 22.

⁸¹⁶ Margarita Nelken, exiliada en México, era una de las columnistas de arte más conocidas e influyentes del país azteca. Nelken había militado en el PSOE y había sido diputada de la República Española en sus tres legislaturas aunque, durante la Guerra Civil, se radicalizó y se pasó al Partido Comunista. No obstante, no siempre estuvo dispuesta a aceptar todo tipo de consignas de su partido, del cual fue expulsada durante su exilio ya en México, granjeándole además la enemistad con muralistas influyentes como Rivera o Siqueiros. Sobre Margarita Nelken véase: CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Margarita Nelken, una mujer ante el arte” en *La mujer en el arte español*, (VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte del CEH del CSIC), Madrid, Alpuerto, CSIC, 1997, pp. 463-484.

⁸¹⁷ *Carta de José Vela Zanetti a Margarita Nelken*, Nueva York, s/f [1952-53]. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Vela Zanetti mantuvo una relación epistolar con Margarita Nelken desde la estancia del pintor en Nueva York. Éste no dudó en buscar el criterio y la influencia que podía ejercer Nelken en el terreno mexicano de la crítica de arte. Esta correspondencia ha sido tratada por Miguel Cabañas Bravo (CABAÑAS BRAVO. Op. Cit., 2007.).

Naciones Unidas, aunque en lugares de menor importancia que él; también opinaba sobre el muralismo mexicano:

“Admiro el movimiento de pintura mural de México como lo más revelador de América. Orozco es el más universal y permanente y Siqueiros el más dueño de su oficio. No me interesa para nada la pintura actual del Sr. Diego de Rivera. No considero a Tamayo un muralista, pero su pintura de caballete es de lo mejor de la hora presente.”⁸¹⁸

La carta, como era habitual en Vela Zanetti, estaba sin fechar, pero terminaba deseándole un feliz año nuevo y afirmaba estar pintando el mural de la ONU, por lo que debemos datarla a finales de 1952 o, incluso, principios de 1953. Precisamente, el 20 de enero de este último año, se inauguraba en Schaeffer Galleries de Nueva York la exposición *Contemporary Spanish Paintings*⁸¹⁹. Los ingresos originados de esta muestra, iban destinados en beneficio del fondo para becas del Departamento de Español del Barnard College. En el catálogo, con prólogo escrito por Juan Larrea, constaban las obras de todos los participantes en la muestra: en la que participaban grandes maestros contemporáneos españoles como Salvador Dalí, José de Creeft, Julio de Diego, Esteban Francés, Federico García Lorca, Juan Gris, José Guerrero, Joan Junyer, Joan Miró, Pablo Picasso, Luis Quintanilla y Esteban Vicente. Entre todos ellos, se encontraba José Vela Zanetti, que presentaba una única obra pero de gran importancia por tratarse de uno de los bocetos para el mural de la ONU. Algunas de las figuras de la exhibición, como Lorca o Juan Gris, se les venía a homenajear, mientras que otros, como Miró, Picasso o Dalí, eran ya personalidades de prestigio internacional. Junto a ellos, otros artistas como De Diego, Creeft, Francés, Junyer, Quintanilla, Vicente y el propio Vela Zanetti, todavía estaban abriéndose camino en la escena artística americana⁸²⁰.

La crítica fue amable con el joven pintor, que estaba llevando a cabo el mural de la ONU, y Margarita Nelken correspondió a la solicitud del burgalés incluyéndole en su artículo, en el que además señalaba la unidad existente en el sentimiento común de los expositores:

“[...] es lo que precisamente subraya con asombro la crítica neoyorquina, para la cual este conjunto de pinturas, de temperamentos, tan diversos entre sí, verbigracia un Picasso, tenido por el más universal de los artistas, y el granadino Guerrero o el leonés Vela Zanetti, ofrece en su patente unidad la exteriorización de unos estratos sentimentales más fuertes que todas las influencias externas”.⁸²¹

Vela Zanetti agradeció por carta a Margarita Nelken la inclusión de su nombre en el artículo, así como le hizo llegar nuevos datos sobre esta exposición, atendiendo ante todo a una queja de Dalí que parecía tener como centro un artículo de la revista *Time* (también se lo adjuntaba), en el que el pintor catalán aparecía junto a Quintanilla

⁸¹⁸ Ibídem.

⁸¹⁹ LARREA, Juan. *Contemporary Spanish Paintings*, [cat. exp.], Nueva York, Schaeffer Galleries, 1953.

⁸²⁰ CABAÑAS BRAVO. Op. Cit., 2007, p. 281.

⁸²¹ Reproducido en CRÉMER. Op. Cit., 1974, p. 253.

y el propio Vela, saliendo, incluso, malparado.⁸²² La exposición en Schaeffer Galleries nos da idea de cómo Vela Zanetti mostraba su arte junto a otros exiliados, pero también las relaciones que mantuvo con algunos de los artistas con los que exponía. De este modo, fue significativa su relación con Luis Quintanilla⁸²³, que, hasta la llegada del burgalés, era el único muralista español en el entorno neoyorquino y, probablemente, veía en aquél una clara competencia al serle adjudicado el encargo de la ONU. De hecho, en una carta que Vela Zanetti dirigió a Julio García comentaba las desavenencias con Quintanilla, a raíz del encuentro con un periodista español que había sacado de contexto sus declaraciones. De este modo, Vela Zanetti escribía:

“Como verás por el recorte que te envío, el periodista español me jugó lo que esperaba, pero yo no contaba con estos colegas llenos de odio como el Muralista Quintanilla, el cual después de que se aupó a la sombra de la República está completamente en el suelo [...]. En fin mi colega Quintanilla afirma y quiere desprestigiarme sobre la base de que yo adulé al periodista y “afirmé que mi mural era un reflejo de la España de Franco.” ¿Hasta cuándo podrán admitir que en América están formándose generaciones nuevas? [...] Ahora camino como los grandes: a un lado un poco de gloria y al otro la envidia. Espero que este señalado favor en el cual puede apuntalar la fe de mis amigos frente al colega y genial muralista Quintanilla no me lo niegues ni me lo retrases. El incidente ocurrió hace 8 días y después de aclararlo con todos es cuando te pido la confirmación de mi entrevista. No fue una casualidad que tú estuvieras presente, sino la práctica que ya tengo en estos asuntos”⁸²⁴.

Rápidamente Julio García contestaba a esta misiva apuntando que:

“Desde tus primeras palabras quedó perfectamente definido que tú eres un exiliado político y que tu regreso a España estará siempre condicionado a la caída de Franco, que hoy por hoy representa para ti el símbolo no solo de tus desdichas, sino las de todo el pueblo español”⁸²⁵.

⁸²² *Carta de José Vela Zanetti a Margarita Nelken*, Nueva York, s/f [1953]. AHN. Igualmente, la revista de los exiliados *Las Españas*, se hizo eco de la muestra en las galerías Schaeffer y de la actitud “místico-franquista” de Dalí al intentar organizar un alboroto publicitario, sin éxito, y amenazar con retirar sus obras, pues calificaba la exposición como un conjunto de “arte político”, en la que además se había concedido mayor importancia a las obras de Picasso, Gris y Miró, junto con las de otros artistas que no eran tan conocidos, que a las suyas, (CABAÑAS. Op. Cit., 2007, p. 281.).

⁸²³ Con motivo de la Feria Mundial de 1939 en Nueva York, el gobierno de la República Española contaba con un pabellón en el que se iba a recrear el mismo espíritu del pabellón de la Exposición Universal de 1937 en París, para lo cual se aprovecharían muchas de las piezas mostradas en éste. El pabellón republicano de 1939 nunca se abrió debido a la victoria de Franco, pero algunos artistas ya habían finalizado sus obras para este espacio. Fue el caso de Luis Quintanilla, quien había llegado a realizar cinco paneles en EE.UU., en los que representaba, a modo de denuncia, las consecuencias de la guerra en la población civil, además de suponer un homenaje a la participación estadounidense en el conflicto bélico: la Brigada Lincoln y las enfermeras de la Cruz Roja. (Sobre este asunto véase: MURGA CASTRO, Idoia. “El pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939” en POZO, José Manuel, GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor y CABALLERO ZUBIA, Beatriz (coord.). *Actas del congreso internacional: Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2014, pp. 509-514.). En la actualidad esta obra de Quintanilla se conserva en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria (véase: GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, LÓPEZ SOBRADO, Esther [et al.]. *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra*, [cat. exp.], Santander, Universidad de Cantabria, 2007.).

⁸²⁴ *Carta de José Vela Zanetti...* Op. Cit., 2 de abril de 1953, pp. 1-3.

⁸²⁵ *Carta de Julio García...* Op. Cit., 6 de abril de 1953.

Retomando la correspondencia con Nelken, desde Nueva York, Vela Zanetti le enviaba fotos de la inauguración del mural de la ONU y ponderaba que:

“La prensa falangista después de fusilar a mi padre y borrarle mis primeros murales en León quiere apoderarse de este éxito político.”⁸²⁶



José Vela Zanetti, *La fuente o Plaza Castellana*, 1952, mural para la casa colonial de Jaramillo Arango en Bogotá, Colombia.

Al final de la carta le anunciaba su intención de saludarla pronto, pues pensaba ir a México “para ver a mi hermana (muy grave) y el movimiento artístico de México que admiro de corazón”.⁸²⁷ Y en efecto, así fue, tras develarse su mural en Nueva York y dado que aún le quedaban varios meses de beca, consiguió que el director de la Fundación le recomendará para terminar la beca en México, con una carta dirigida al Director de Bellas Artes, Iduarte. No obstante, el pintor tuvo muchos problemas para obtener el visado, teniendo que recurrir a su amigo Félix Gordón Ordás⁸²⁸, Presidente de la República española en el exilio y residente en México.

Definitivamente, Vela Zanetti pudo viajar a México para visitar a su familia, pero no logró todavía insertarse en el ambiente artístico del país, como era su deseo, así que pasó un tiempo en París e Italia⁸²⁹, y para finales de año ya estaba de nuevo en Santo Domingo. En cualquier caso, el mural de la ONU había puesto su nombre en el mapa artístico internacional y las puertas comenzaron a abrirse. Ya había expuesto con anterioridad en Nueva York, primero en una colectiva en 1940 y después en su primera individual en 1948⁸³⁰ en Argent Galleries, donde apenas había tenido fortuna crítica⁸³¹.

⁸²⁶ Carta de José Vela Zanetti a Margarita Nelken, Nueva York, 3 de abril de 1953. AHN.

⁸²⁷ *Ibidem*.

⁸²⁸ Telegrama de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, abril de 1953. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸²⁹ Carta de José Vela Zanetti a Hipólito Romero, Santo Domingo, 9 de noviembre de 1953. AFVZ.

⁸³⁰ C.R. José Vela Zanetti. *Paintings*, [cat. exp.], Nueva York, Argent Galleries, 1948.

En cambio, sí había pintado en Puerto Rico, como ya hemos visto, y en 1952, durante el proceso de gestación del mural de la ONU, recibió el encargo de unos paneles murales para una casa colonial propiedad del médico Jaramillo Arango, donde pudo representar el tema de España o *Las Españas*.⁸³²

“Vela Zanetti escogió tres temas primordiales: tierra, mar y leyenda. Tierra lo permanente, lo que hizo a España imperial y que tuvo su punto de partida en Castilla. [...] El mar está representado primorosamente por un grupo de vascos, que, como se sabe, han sido los grandes navegantes españoles. [...] La leyenda [...] está representada a través del pueblo andaluz y del pueblo morisco.”⁸³³

Se trataba de representaciones muy españolas donde aparecían un toro negro en escorzo y un Tancredo, práctica taurina desechada a mediados de siglo por su peligrosidad. El torero se situaba entre dos figuras que caminaban desde lo pagano hacia lo cristiano: el propio toro y una santa Verónica, a la que miraba obviando la fuerza descontrolada y mitológica del animal. En el resto de murales, podía observarse a una maja y a un bandolero, que simbolizaban esa España legendaria, casi exótica a los ojos de la Europa del siglo XIX⁸³⁴. Igualmente una plaza castellana, en la que tenía lugar el encuentro entre un campesino y su mujer junto a una fuente en la que abrevaban dos mulas; en el lado derecho, la imagen de un santo. Vela Zanetti trataba así, un tema español a través de su recuerdo del país que se vio obligado a abandonar trece años atrás y al cual deseaba regresar, aunque sabía que aún no es el momento.

En noviembre de 1953 escribía a su amigo Victoriano Crémer en estos términos:

“Ahora siento, como jamás lo sentí, que las palabras de Virgilio tienen sentido: “La primera muerte es perder la patria, las otras ya no tienen importancia...”. Voy hacia mis otras muertes sucesivas, mis deseadas, mis necesarias muertes de cada día, sin las cuales no hay vida posible y completa... Mis murales de Bogotá han obtenido una acogida sensacional. Son pintura sobre España inevitable. De tal modo, que por la libertad de elegir temas españoles para mi obra, hube de pagar un largo precio...”⁸³⁵.

Quizá ese largo precio fuera tan solo la nostalgia, nostalgia que le recorrería el cuerpo hasta que en 1960 tomase la difícil decisión de regresar a España. En estos murales permanecía la esencia estilística de la obra de la ONU, que realizaba de manera paralela; acusaba una herencia cubista en la facetación de las aún escultóricas y solemnes figuraciones. Pedro Restrepo Peláez se refirió así a su obra en Bogotá desde las páginas de *El Tiempo*:

⁸³¹ Tan solo Lansford de la revista *The Art Digest*, le dedicó unas palabras: “El estilo masivo de este artista, su firme dibujo, define a un muralista. Estoy seguro de que oiremos hablar mucho más de este artista en el futuro.”

⁸³² SOJO, José Raimundo. “El mural de Vela Zanetti. Una extraordinaria obra de arte” en *El Tiempo*, Bogotá, 27 de diciembre de 1953.

⁸³³ *Ibidem*.

⁸³⁴ No olvidemos que Prosper Mérimée escribió en 1832 *Carmen*, estableciendo una nueva iconografía de la España exótica.

⁸³⁵ Carta recogida en CRÉMER. Op. Cit., 1974, p. 192.

“Se descubre un constructivismo que hincra sus raíces en la lección del viejo Cézanne y en el mismísimo Picasso de Guernica. Sus ocre son tierra y también sus rojos y sus azules metálicos”⁸³⁶.

Apreciación que nos parece sumamente correcta, pues a tenor de lo observado, hay mucho del Cézanne de Mont Saint-Victoire o del Picasso y del Braque de L’Estaque y Horta del Ebro.



José Vela Zanetti, *El toro y el torero* (fragmento del mural *Las Españas*), 1952, Bogotá.

Otra de las personas con las que el artista mantenía correspondencia, sobre todo a raíz de las relaciones establecidas, con motivo de la exhibición antológica de la II Bienal Hispoamericana, celebrada en Ciudad Trujillo, era Leopoldo Panero, el cual escribía en abril de 1955 al pintor con sus impresiones sobre el referido mural:

“Todo este tiempo quería escribirte, desde que visité en Bogotá el “Mesón de Indias”, donde el señor Jaramillo nos invitó a almorzar. Vimos tus dos murales y a mi juicio, yo que he visto ya tantas cosas tuyas, son quizá tus obras mejores. No quería dejar de decírtelo”⁸³⁷.

Por tanto, a lo largo de la década de 1950, Vela Zanetti iba labrando una carrera exitosa como muralista en el ámbito internacional. Tras las exposiciones de Nueva York, los murales de Bogotá y el mural de la ONU, junto a su regreso del viaje por México, París e Italia, ya en 1954, se producirían diversas exposiciones en varios países. Gómez Sicré, director de la sección de Artes Plásticas de la Unión Panamericana, le

⁸³⁶ Reproducido en FERNÁNDEZ SPENCER, Antonio. *José Vela Zanetti. El pintor. La crítica. Ilustraciones*, Ciudad Trujillo, Editora La Española, 1954, p. 93

⁸³⁷ *Carta de Leopoldo Panero a José Vela Zanetti*, Popayán, 8 de abril de 1955. Reproducida en CABAÑAS. Op. Cit., 2007, p. 327.

propuso una exposición en la que mostrar de forma retrospectiva el proceso de creación del mural de la ONU, teniendo lugar la exposición en Washington en febrero de 1954⁸³⁸. El 18 de octubre del mismo año, se inauguraba una muestra en la Galería Sudamericana de Nueva York, en la que participaba el burgalés con seis dibujos y óleos⁸³⁹. A petición de la misma galería, el pintor enviaba dos obras para ser exhibidas en la exposición internacional del Instituto Carnegie de Pittsburg de 1954, y el 18 de octubre, a la vez que se inauguraba la exposición de Nueva York, hacía lo propio en una exhibición individual en la Galería Velázquez de Buenos Aires, mostrándose un total de treinta y cinco dibujos, entre los que se contaba un boceto para el mural de la ONU⁸⁴⁰.

De regreso a Santo Domingo, a finales de este prolífico año, Vela no dejó de trabajar y de cosechar éxitos internacionales. En 1955, como hemos comentado en un capítulo anterior, obtenía el Gran Premio de Dibujo en la III Bienal Hispanoamericana (aunque su vinculación con la organización de este certamen, había quedado constatada con la celebración de la antológica de la segunda edición en Santo Domingo, en 1954⁸⁴¹) y, a la vez, exponía en la sala de la Universidad de Chile⁸⁴² a través del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de Santiago de Chile, mostrando cincuenta y siete obras.

Ya en 1956, Vela Zanetti viajó de nuevo a México para ponerse en contacto con los círculos artísticos que, como hemos puesto de manifiesto, era una idea que le rondaba la cabeza desde que estaba en Nueva York pintando el mural de los Derechos Humanos. Así pues, *La Nación* le entrevistaba y le dedicaba un artículo en agosto de ese año, a la vuelta de este viaje y a la par que tenía lugar la VIII Bienal de Artes Plásticas. No desaprovechaba la oportunidad para declarar su admiración por el arte del país centroamericano, así como por su ambiente cultural, y dejaba caer la posibilidad de realizar allí una exposición de la nueva escuela de pintura dominicana, pues se desconocía por completo. Además de declarar que había tenido ocasión de visitar a Tamayo, y de ponderarlo por encima del resto de pintores, anunciaba que expondría próximamente en México:

⁸³⁸ TANASESCU. "1951-1953. Dos años de labor...". Op. Cit., 1953.

⁸³⁹ TANASESCU, Horia. "La exposición de Vela Zanetti en Buenos Aires (Exhibe también en Nueva York y Ciudad Trujillo)" en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 17 de octubre de 1954, p. 11.

⁸⁴⁰ *Vela Zanetti expone 34 dibujos y un boceto mural en la Galería Velázquez*, [programa de mano exp.], Buenos Aires, Galería Velázquez, 1954.

⁸⁴¹ A propósito de la Bienal Hispanoamericana, y con la relación epistolar que Vela Zanetti estableció con Leopoldo Panero y la participación del artista en la tercera edición, celebrada en Barcelona, hay que destacar que el poeta le ofreció al pintor la posibilidad de figurar como jurado en la IV Bienal, que en esos momentos estaba organizando para ser celebrada en Quito, y que finalmente no tuvo lugar. Los estatutos del certamen le otorgaban dicha posibilidad al ser ganador de uno de los premios durante la tercera edición; también le ofreció tener una sala monográfica fuera de concurso. Vela Zanetti rechazó dichos ofrecimientos, como confirmó en una carta a Félix Gordón Ordás fechada en abril de 1958 (CABAÑAS. Op. Cit., 2007, p. 330).

⁸⁴² En una carta del director de la Galería Sudamericana en Nueva York, Armando Zegrí, al pintor, se hacía referencia a esta exposición, ya que el propio Zegrí era además representante de la Universidad de Chile en EE.UU. *Carta de Armando Zegrí, Director de la Galería Sudamericana en Nueva York, a José Vela Zanetti*, Nueva York, 28 de enero de 1956. AFVZ.

“Dijo Vela Zanetti que, atendiendo a una invitación, próximamente expondrá en México: “Rechacé la posibilidad de realizarla en este viaje con los dibujos que llevaba en la carpeta. Es preciso afilarse bien las uñas en un ambiente de dureza crítica como es el de la capital azteca.”⁸⁴³

A finales de año ya preparaba su viaje definitivo a México, donde se instaló hasta 1959 junto con su familia. El 10 de diciembre de 1956 el embajador mexicano en la República Dominicana, Dr. Francisco del Río y Cañedo, firmaba un documento solicitando a las autoridades aduaneras y de inmigración de México D.F. que permitieran la entrada de Vela y su familia:

“[...] viaja a esa [por México D.F.] en compañía de su Señora esposa y de sus hijos menores José y María, es el Director de Bellas Artes de la República Dominicana, y uno de los diez más importantes y distinguidos pintores del mundo. Lleva consigo dibujos, pinturas y algunos objetos artísticos de su producción y personal propiedad, con los que se propone hacer una exposición artística durante su permanencia en nuestro país, como un acercamiento cultural más.”⁸⁴⁴

En 1957 ya estaba instalada toda la familia en México, persiguiendo el pintor su sueño de medirse con los grandes muralistas contemporáneos. Sin embargo, en aquel año, Diego Rivera acababa de morir⁸⁴⁵, Orozco había fallecido en 1949 y Siqueiros, que aún continuaba en activo, se alejaba de sus postulados por acusar una fuerte politización en sus obras.⁸⁴⁶ Sus murales permanecían, por supuesto, y el interés nacional por ellos, aunque ya se había desgastado algo su estética. Sí tuvo relación, por otra parte, con Tamayo quien, se mostró muy amistoso con el burgalés a su llegada a México, tal y como este manifestaba:

“Tamayo tenía su estudio en Malinzin, siempre abierto. Hablábamos —¿de qué otra cosa podíamos hablar dos pintores en acción?— de su obra, de la mía, de nuestros proyectos, de nuestras esperanzas. Un día nos anunció: «Estoy terminando el mural de ‘Prometeo’ para la Universidad de Puerto Rico. Quisiera que le [sic] vierais.» Y allí nos trasladamos, acompañados de Monteforte, el gran escritor guatemalteco. Hay que reconocer la especial psicología de determinados pintores aztecas consagrados para valorar debidamente este gesto.”⁸⁴⁷

En cualquier caso, para Vela Zanetti el gran pintor del muralismo mexicano fue Orozco, a quien consideraba como uno de sus maestros junto a Zurbarán, Goya, Mantegna, Piero della Francesca, Vázquez Díaz, José Gutiérrez Solana o Picasso:

⁸⁴³ VALERIO, Manuel. “Tamayo cubre el primer plano de la plástica mexicana, dice Vela Zanetti” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 24 de agosto de 1956, p. 10.

⁸⁴⁴ *Carta del Dr. Francisco del Río y Cañedo, Embajador mexicano en Santo Domingo, a las Autoridades Aduanales y de Inmigración de México D.F.*, Ciudad Trujillo, 10 de diciembre de 1956. AFVZ.

⁸⁴⁵ Tuvo ocasión de saludarlo: “A Diego Rivera lo saludé una vez, poco antes de su muerte. Me pareció un tipo extraordinario, aunque su pintura me deje un poco frío.” En CRÉMER. Op. Cit., 1974, p. 228.

⁸⁴⁶ Cuenta Eduardo Aguirre que por Siqueiros sentía un “nada disimulado rechazo, tanto en lo artístico como en lo personal, por poner su arte al servicio de su militancia política.” En AGUIRRE. Op. Cit., 2000, p. 123.

⁸⁴⁷ CRÉMER. Op. Cit., 1974, p. 228.

“Orozco fue otro descubrimiento impresionante y el efecto que su obra me dejó es de los que no se desvanecen. Orozco puede perfectamente unirse a la gloriosa relación de los maestros que más honda huella dejaron en mí.”⁸⁴⁸

México era el país que más refugiados había recibido y donde había residido el gobierno de la República en el exilio, pero también era un lugar históricamente hostil frente al hispanismo, puesto que donde se vivía un fuerte nacionalismo que, además, se reflejaba firmemente en un medio artístico que consideraban tan suyo como era el muralismo moderno. Por lo tanto, no era un lugar que pudiéramos considerar amable, sin más, para Vela Zanetti, aunque no llegaba allí como un desconocido. Había sido el muralista de la ONU, por encima de Leger y Portinari, y su nombre había aparecido en alguna ocasión en la prensa mexicana.⁸⁴⁹ Además, sus frecuentes viajes para visitar a su familia o la breve estancia que realizó para completar la beca de la Fundación Guggenheim, así como sus amistades previas, le habían producido ya algunos interesantes contactos.

Entre estos contactos surgió la figura de Margarita Nelken, con quien ya había contactado años atrás, gracias a su común amigo Félix Gordón Ordás. Cuando Vela Zanetti se instaló en el país centroamericano ya estaba casi ciega, por lo que el burgalés le servía de discreto lazarillo en las exposiciones.⁸⁵⁰



José Vela Zanetti, *El mar*, 1957, cerámica. Mural para el Hotel Tampa, Acapulco (México).

⁸⁴⁸ Ibídem.

⁸⁴⁹ Ya hemos comentado anteriormente que Margarita Nelken lo había mencionado en *Excelsior*, valorando su aportación de forma positiva en una exposición en la que participaban Picasso, Gris, Dalí o Miró, entre otros. Antes, incluso, Erwin Walter Palm le había dedicado tres páginas de la prestigiosa revista *Arquitectura*. PALM, Erwin Walter. “Frescos del muralista Vela Zanetti en Santo Domingo” en *Arquitectura*, nº 24, México D.F., junio de 1948.

⁸⁵⁰ AGUIRRE (coord.). Op. Cit., 2000, p. 112. Igualmente, esta ayuda ha sido citada por otros autores, (CABAÑAS. Op. Cit., 2007, p. 313.).

Su primera exhibición en México fue en la galería Proteo, donde mostró una colección de dibujos a la cera, pero durante este año de 1957 se sucedieron las exposiciones tanto en México como fuera: individual en la Galería Sudamericana de Nueva York; colectiva por la inauguración del Museo de Arte Moderno de México (junto a obras de Tamayo, Rivera y Montoya, que pertenecían a la colección permanente); colectiva *Pintores en México* en la Galería de Arte Mexicano (para donar obras al Museo de Tel Aviv) y en el mismo espacio, la exposición de Arte Litúrgico (con obras de Orozco, Lozano y Vela); individual en la Galería Franz Bader de Washington y la exposición en la Universidad Río Piedras de Puerto Rico. Además de esta intensa actividad expositiva, diseñó joyas con motivos aztecas y mayas por consejo de su amigo, el arquitecto dominicano José Antonio Caro.⁸⁵¹

De la exposición en la Galería Sudamericana, se conserva una carta en la que Armando Zegrí, director de la misma, le daba sus impresiones y, de la que podemos colegir, que se trataba de una exposición de obras sobre papel, pastel y lápiz de cera. Se lamentaba Zegrí de la uniformidad de la exposición y de que no hubiera obras en otros formatos y técnicas, que a buen seguro habrían facilitado su venta. No obstante, apreciaba la calidad de las piezas expuestas.⁸⁵²



José Vela Zanetti, *El fondo del mar*, en la piscina del antiguo hotel Humboldt, Acapulco (México). 1957. Mosaico de vidrio.

⁸⁵¹ Ibídem, pp. 112-113.

⁸⁵² Carta de Armando Zegrí, Director de la Galería Sudamericana de Nueva York, a José Vela Zanetti, Nueva York, 26 de marzo de 1957. AFVZ.

Pero las aspiraciones del pintor pasaban por hacer murales, y no tanto por la pintura de caballete. Al poco de su llegada recibió el encargo de dos murales para el hotel Humboldt y para el motel Tampa, ambos en Acapulco. El primero de ellos era un fondo cerámico para la piscina y representaba el tema de *El fondo del mar*, utilizando simbología azteca. El segundo, era una pared cerámica exterior, junto a la piscina del motel, con el tema de *El mar*. Ambas obras eran enormemente decorativas y los motivos representados acusaban una fuerte geometrización, fruto de un camino estético que había iniciado Vela Zanetti a comienzos de la década, pero también de una adaptación al medio y a la técnica.

En cualquier caso, se trataba de dos obras menores. El verdadero reto, la razón por la que había decidido trasladarse a México, fue el mural para el Palacio de Don Juan Manuel, en Ciudad de México, con el tema de *Los Misioneros*, una de las obras maestras de la carrera completa del pintor. El Palacio era utilizado en aquellos años como sede de la Distribuidora Mexicana Mercantil, que presidía Luis Barroso Corichi, promotor de un proyecto encaminado a representar la labor evangelizadora de los franciscanos hacia los indígenas mexicanos. El origen español de Barroso y su intenso catolicismo, a buen seguro que facilitaron la elaboración de este tema bajo la perspectiva de Vela Zanetti, que decidió huir del concepto maniqueo con el que los grandes muralistas mexicanos habían pintado temas alusivos al periodo colonial. Al burgalés se le presentaba una ocasión idónea, pues no era un asunto, este del encuentro de dos culturas, que le fuera ajeno, y el obvio tratamiento humano que demandaba se podía encontrar casi en los orígenes mismos de sus representaciones. Aun así, se iba a tratar de una pintura controvertida, tanto en un plano estilístico como en otro cultural e, incluso, político.

Vela Zanetti trató el tema del encuentro de las dos culturas y la conversión al cristianismo, desde un respeto máximo, tanto a los indígenas como a su país de nacimiento. Rivera y Orozco habían planteado el asunto desde una perspectiva crítica, y así los franciscanos de Rivera era hombres maliciosos, y los sacerdotes de Orozco robaban el alma a los indígenas a la vez que los abrazaban.⁸⁵³ Vela, a buen seguro, sentía el peso de la patria sobre sus espaldas. Es de imaginar que lo fácil habría sido simplemente continuar la corriente mexicana, sumarse a la crítica a la avaricia del colonialismo, pero prefirió centrarse en un aspecto más humano, más acreedor de la concreción que el tema demandaba, además de contestar a los muralistas mexicanos en su mismo lenguaje, tal y como hiciera Renau en su mural *España hacia América*, pintado entre 1946 y 1952 en el Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca⁸⁵⁴.

Margarita Nelken le dedicaba aduladoras palabras al mural, mientras estaba en desarrollo:

“El tema, con ser, en una realización pictórica, en esencia lo de menos, merece sin embargo subrayarse: por cuanto, en contra de tantos murales absurdamente unilaterales y, en consecuencia, arbitrariamente parciales, por no decir puerilmente partidistas, esta composición no pretende presentar, ni vencedores, ni vencidos, sino el momento de esa

⁸⁵³ AGUIRRE. Op. Cit., 2000, p. 117.

⁸⁵⁴ BRIHUEGA (comisario). Op. Cit., 2009, p. 53.

fusión en que los introductores, con su habla y su religión, de un nuevo sentimiento, de las relaciones humanas, sin distinción de pigmento, emprendieron su magna obra de incorporar el nuevo mundo a postulados de caridad y superación, no ya para castas privilegiadas, sino, por sobre todo, para los que, frente a esas castas, eran sólo número anónimo. La actitud de la madre indígena, inclinando amorosamente a su hijo hacia el símbolo de la instauración evangélica; la del monje de la parte central, fundiéndose tan estrechamente con el Indio que materialmente parece querer incrustar el rostro en el hombro de este último; y, en fin, la figura –de espaldas– del misionero que parte, solo, hacia ignotos horizontes que quiere conquistar para la caridad, son ejemplos principales de la idea que ha dado origen a la obra.”⁸⁵⁵

Nelken, finalizaba su escrito afirmando que *Los Misioneros* era una de las obras decisivas del muralismo mexicano, y en la misma línea escribiría Mario Monteforte un texto en diciembre de 1957, una vez ya develado el mural⁸⁵⁶ por el obispo de Cuernavaca, Méndez Arceo. En el artículo, Monteforte hablaba del muralismo mexicano, para terminar entroncando con la figura de Vela Zanetti y su magnífica labor en *Los Misioneros*, situando al artista a la misma altura que Rivera, Orozco y Siqueiros⁸⁵⁷. Ambos textos habría que ponerlos en tela de juicio, ya que se trataban de autores afines al pintor, cercanos a él e incluso amigos. En cualquier caso, el nivel artístico de Vela no había hecho sino crecer, y su calidad muralística quedaba patente en cada una de sus obras.



José Vela Zanetti, *Los Misioneros*, 1957. Palacio de Don Juan Manuel, México D.F.

De la misma manera, debemos poner en cuarentena la defensa de Margarita Nelken sobre el tratamiento del tema. Sin lugar a dudas, el pintor pretendía alejarse de una visión polémica del encuentro de culturas, y prefería ahondar en los preceptos que le habían llevado a labrarse un nombre en el panorama artístico internacional. Ya en la obra de la ONU, había soslayado cualquier pensamiento político personal para interpretar un sentido humano de la guerra, la destrucción y la paz. Para *Los Misioneros* se parapetó bajo la misma consigna y buscó la parte más humana de la historia. Así, los misioneros eran hombres de paz que portaban el estandarte de la iglesia al encuentro de las almas indígenas, representadas por medio de figuras

⁸⁵⁵ NELKEN, Margarita. “El mural de Vela Zanetti” en *Hoy*, México D.F., 2 de febrero de 1957.

⁸⁵⁶ La inauguración tuvo lugar el 12 de octubre de 1957, día de la Hispanidad.

⁸⁵⁷ MONTEFORTE, Mario. “La semilla del muralismo mexicano” en *Excelsior (Suplemento cultural)*, México D.F., 1 de diciembre de 1957.

humanas de gran solemnidad y monumentalidad. No se trataba, efectivamente, de pobres incultos e ignorantes que necesitaban ver la luz, sino de hombres y mujeres que se amparaban ante la caridad y la bonhomía de la iglesia cristiana. Tanto los indígenas como los sacerdotes, fueron tratados con la misma intensidad, con la misma humanidad y fuerza, lo que no fue óbice para que existiera un posicionamiento lacayo por parte de los indígenas, muy suavizado y quizá tamizado por el misticismo espiritual religioso, pero patente, en todo caso, en esa figura que, en escorzo, se abrazaba a un franciscano ocultando su rostro en el centro de la composición, quizá avergonzado por sus anteriores ideas paganas.

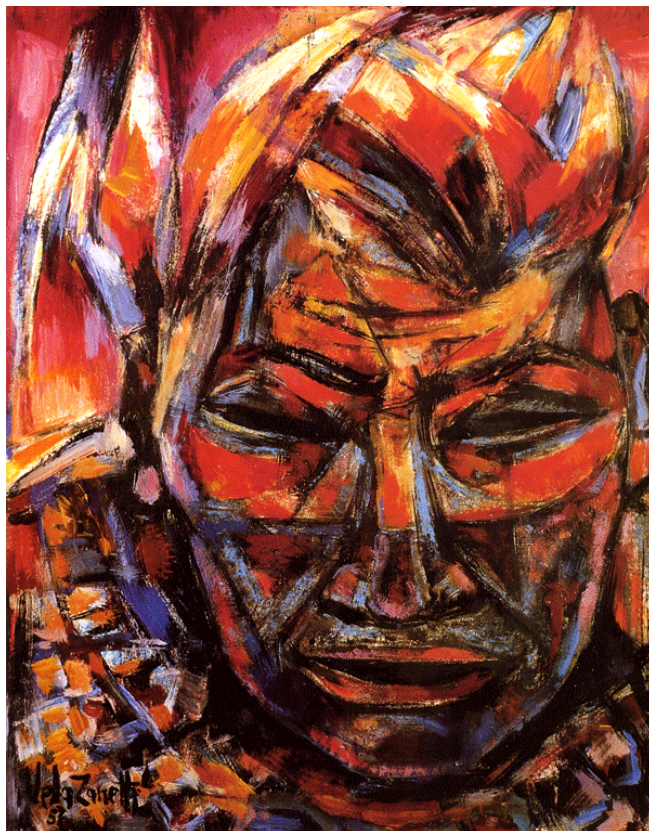
Pese a todo, no era una posición de inferioridad cultural sino espiritual, algo que encajaba bien en la sociedad y la cultura mexicanas de mediados del siglo XX, que presentaba diversos dualismos en cuanto a nuestra investigación se refiere: profunda religiosidad, y herencia mística o supersticiosa, además del rechazo por lo español y apertura ante la llegada de los refugiados.

Desde un punto de vista artístico, Vela Zanetti vino a sumar una estética algo diferente a la que desarrollaron los tres grandes mexicanos: Orozco, Rivera y Siqueiros. Siguiendo con su estilo propio, *Los Misioneros* tiene una composición mucho más limpia y ordenada en la que las figuras cuentan con un espacio individualizado de gran fuerza. El expresionismo de Vela procedía del monumentalismo, de su figuración escultórica, mientras que los mexicanos solían utilizar métodos más europeos como la deformación. Así pues, el burgalés daba continuidad a lo realizado en la ONU, con una tonalidad poco colorista que otorgaba cierta homogeneidad cromática al conjunto. La figuración, uno de los rasgos más representativos de su pintura, era de gran monumentalidad pero los pliegues de las ropas y las musculaturas repetían una facetación de corte cubista o precubista, *cezanniana* tal vez. Lo mismo se puede ver en los objetos y construcciones, como en la pirámide escalonada de la parte superior derecha, muy inspirada en los paisajes de L'Estaque y Horta del Ebro de Picasso y Braque.

Se trataba, por tanto, como en el mural de los Derechos Humanos, de un espacio místico, un lugar de encuentro espiritual, sin que la existencia de una representación de una escena concreta, sino una conceptualización de hecho histórico: el hombre, la familia, la vida y la muerte frente a la nueva fe salvadora. Hay algunos elementos simbólicos que aluden a la conquista, sobre todo el yelmo colonial y escudo azteca, pero son elementos aislados, casi descontextualizados y, desde luego, deshumanizados, como si no tuvieran cabida, casi como una crítica a la parte militar y política de un colonialismo que se daba por concluido. El ancla, situado en el espacio central, ha sido visto por Eduardo Aguirre también como un símbolo del colonialismo, pero pensamos que alude más bien al lenguaje paleocristiano que interpretaba este objeto como la fe y la esperanza. En la parte inferior izquierda del cuadro, hay algunos ídolos indígenas destrozados mientras que la cruz se torna en el nuevo símbolo de adoración, tanto en la vida (la cruz que porta el sacerdote de la parte derecha del mural) como en la muerte (la cruz clavada en el suelo junto a los ídolos paganos). La cruz se repite al fondo del cuadro bajo un elemento semicircular como un sol o, incluso, un Gólgota; varios travesaños se entrecruzan formando una construcción en

proceso, y hacia allí se dirige un franciscano que, en soledad, se lanza a lo desconocido para llevar la “Verdad” a los indígenas.

En esta obra pueden verse influencias de los mexicanos, pero son muy leves en comparación con un estilo propio forjado a lo largo de los años. Mario Monteforte destacaba que su gama tonal era la de Tamayo, utilizaba símbolos de Orozco y la actitud de los indígenas era de Rivera⁸⁵⁸. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo al completo con estas afirmaciones, pues la tonalidad de la obra la había utilizado Vela Zanetti no solo en su reciente obra en las Naciones Unidas, sino ya en varios de sus trabajos dominicanos de la década de los cuarenta. Los símbolos de esta obra son en realidad muy sencillos de interpretar y responden a generalizaciones tales como la cruz, el ídolo pagano o el casco, cuando no son elementos frecuentes en la iconografía del burgalés como la familia, el abrazo o el cántaro. En cuanto a la actitud de los personajes, sobre todo los indígenas, no difieren en demasía de las obras más dominicanas de Vela, aquellas en las que, la negritud más humilde y a la vez humana y llena de dignidad, era representada en toda su amplitud en términos muy similares a la de *Los Misioneros*. Esta solemnidad, dignidad y humanidad con la que caracterizó el pintor a los indígenas, se empezó a entrever en los campesinos pintados aún en España y, desde luego, fue la que exportó a su temática del campo al regresar de su exilio.



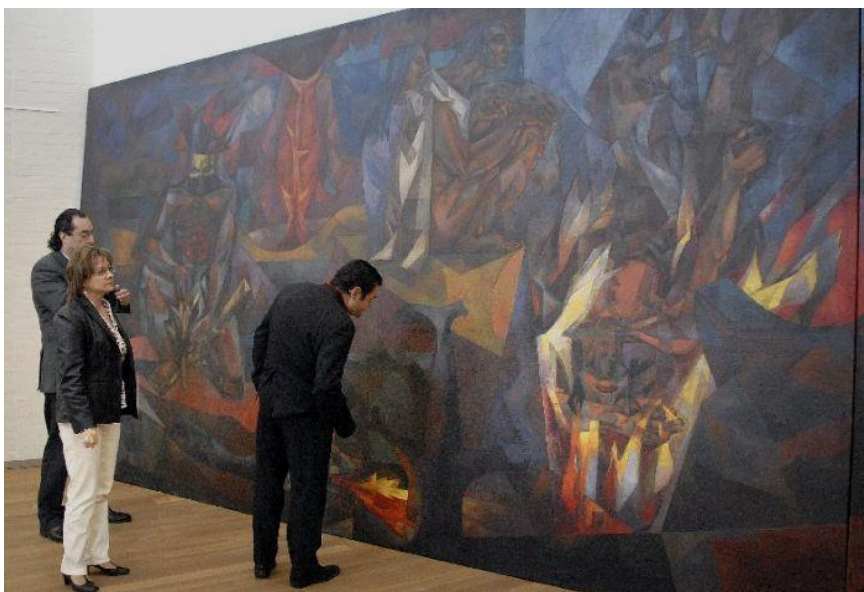
José Vela Zanetti, estudio para el mural *El Descubrimiento del fuego*, 1957, México D.F.

⁸⁵⁸ Ibídem.

Por lo tanto, al igual que había hecho en la ONU, Vela Zanetti hacía uso de su experiencia y estilo propio en la que sería una de sus obras maestras. En términos estilísticos no suponía tanto una novedad como un perfeccionamiento, y un asentamiento de un método, una marca que le diferenciaba no solo del muralismo mexicano sino, en general, del arte que se hacía en aquella época, enfrentándose tanto a figuraciones más realistas como a la creciente abstracción, que había conocido de primera mano en su estancia en Nueva York y a la que no se había sumado.

Los Misioneros supuso el triunfo que buscaba Vela Zanetti en México, dejar una obra en la tierra de los muralistas y enfrentarse a ellos con sus propios medios. Porque México era realmente la patria de los muralistas, aunque hubiera otros en diferentes países como Guayasamín en Ecuador o Portinari en Brasil, pero eran figuras aisladas. Aunque no fue el único mural de importancia (dejando de lado los dos de Acapulco) que pintó en tierras mexicanas. Gracias al arquitecto Ovidio Botella, también exiliado, obtuvo el encargo de un mural para el Hotel Reforma (1957), obra ahora en paradero desconocido, tras venderse los paneles a un coleccionista americano. El tema era *Tierra de México*, y representaba a varios personajes de espaldas rodeados de cactus, siendo una oda al campesinado mexicano.

Vela había contratado los servicios de un marchante para que le facilitara el acceso a nuevos proyectos, y así le llegó el encargo de un mural para la residencia del arquitecto de origen español Pablo Funtanet, así como dos murales para el Hotel Tekali (1957-1958). El mural, destinado a la residencia del arquitecto, trataba sobre *El mundo maya*, con multitud de elementos alusivos a su mitología; los que Funtanet le pidió para el hotel Tekali, se encuentran actualmente en una colección particular española, que los adquirió y restauró. En ellos abordó el tema de *El descubrimiento del fuego*, de tonos muy oscuros y figuraciones típicas de Vela Zanetti con atributos mesoamericanos. Posee cierta narratividad y representa la figura de Quetzalcoatl, una de las deidades de mayor importancia de la mayoría de las civilizaciones indígenas de la zona, de la olmeca a la azteca pasando por la maya (como Kukulcán).



José Vela Zanetti, *El descubrimiento del fuego*, 1958. Murales para el hotel Tekali, México D.F.

Entre 1957 y 1958 realizó estas obras murales en México⁸⁵⁹, pero ya en este último año tenía el proyecto de realizar unos murales para la Oficina Internacional del Trabajo (OIT) en Ginebra, un encargo que, no obstante, debió desarrollar aún en México, a la par que exponía en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México junto con Picasso y Braque, entre otros.⁸⁶⁰ En diciembre de 1958, el burgalés realizó una exposición en Santo Domingo mostrando estos paneles pintados sobre lienzo, pues era el gobierno dominicano el que donaba a la OIT los murales, y ya en 1959 se trasladaba a Europa, concretamente a Florencia, última estación de su periplo en el exilio.



José Vela Zanetti, *El trabajo en el Trópico* (fragmento), 1958-59.
Antigua sede de la Organización Internacional del Trabajo, Ginebra.

Salió de México con la conciencia del trabajo realizado, la meta alcanzada, pero también algo hastiado del ambiente político de los exiliados, como le reconocería a Gordón Ordás en una de sus cartas⁸⁶¹. Por otra parte, acusó un “exceso de plasticidad” en el país centroamericano, una fuerza tan personal que temió que le influenciara más de lo conveniente.⁸⁶² El objetivo estaba cumplido, se había enfrentado a los muralistas como él deseaba y con sus propias formas; sin duda, había obtenido un aprendizaje pero también había dejado su impronta, y nuevos horizontes se abrían en Europa. La cuenta en México estaba ya saldada y partía con la vitola de muralista ganada a pulso.

⁸⁵⁹ En el libro de SASTRE. Op. Cit., 1974, aparece también anotado un mural para la sede en México D.F. de la Editorial Herrero.

⁸⁶⁰ “Vela Zanetti expondrá obras en diciembre” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 13 de diciembre de 1958, p. 22.

⁸⁶¹ *Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás*, Roma, 20 de marzo de 1960. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸⁶² AGUIRRE. Op. Cit., 2000, p. 121.

Ya en Ginebra, el mural de la OIT supuso la consecución de un camino, el del exilio, que le había visto crecer, formarse y alzarse como uno de los grandes artistas en lo que al trabajo mural se refería. Ese estilo *cezanniano* o precubista alcanzaba aquí su máxima expresión, geometrizando la figuración y realizando una tonalidad casi a manchas que ya no continuaría en su regreso a España, donde poco a poco el dibujo le devolvería a un camino más realista y naturalista, aunque sin perder la monumentalidad de sus personajes escultóricos.

Este mural supuso el final de una etapa, la del exilio. Tras instalarse en 1959 en Florencia, comenzó a pensar en el reingreso a España, que se produciría finalmente en marzo de 1960. Atrás quedarían decenas de murales en tierras americanas, y este último en Ginebra, cuyo tema no le era desde ningún punto de vista desconocido, y que retomaría más tarde en el mural de *La Mina* o *Jesús Divino Obrero*.

4.5. El regreso a España.

A comienzos de febrero de 1955, el gobierno de Franco divulgaba una serie de disposiciones consulares encaminadas a la repatriación de los refugiados de la Guerra Civil⁸⁶³, con promesas de “borrar” su condición de exiliados y poder reintegrarse a su patria, pudiendo conservar sus puestos de trabajo en los países actuales de residencia, pero regresando a ellos ya como españoles en el extranjero.

El anuncio abría nuevas posibilidades a los exiliados que añoraban la patria y no tenían un posicionamiento ideológico demasiado definido, o quienes con el paso de los años habían ido abandonando ideas más radicales. En apariencia, el gobierno de Franco se mostraba conciliador y aperturista con respecto al exilio republicano. Sin embargo, la mayor parte de los exiliados convencidos, vieron con escepticismo estas disposiciones consulares, y no se produjo un regreso en masa a la patria, sobre todo porque los republicanos convencidos asumían el regreso como la derrota definitiva y la aceptación de facto de la legitimidad de Franco.

Centrándonos en el asunto que nos compete, el 27 de marzo de 1960 el pintor regresaba a España, adonde poco antes habían arribado su segunda mujer y sus hijos, tras su exilio. Lo hizo en silencio, intentando pasar desapercibido y sin exponer por el momento con el fin de que no se pudiese utilizar su nombre políticamente. Se instaló temporalmente en un pueblo de Madrid, pero la primera ciudad que visitó fue León, su León, donde le esperaban sus amigos Victoriano Crémer y Luis Sáenz de la Calzada, junto con su cuñado Manolo de las Cuevas.⁸⁶⁴ No permaneció mucho tiempo en el país, pues hubo de volver a Santo Domingo⁸⁶⁵ para llevar a cabo las pinturas murales de la Basílica de Nuestra Señora de la Altagracia en Higüey, que no estarían concluidas hasta 1961.

El propio Vela Zanetti explicó posteriormente que en su regreso a España y tras comprarle a un tío suyo la Casona de Milagros, en la que habían nacido él y su padre, se encerró a pintar exponiendo solo en el extranjero. El pintor, que tras su periplo por tierras americanas se había labrado un nombre universal en el mundo del arte, en su patria natal empezaba de cero.⁸⁶⁶ Más allá de los comentarios suscitados en los medios españoles con respecto a su trabajo en la ONU, Victoriano Crémer había hablado de él y de sus triunfos internacionales en términos casi míticos, hasta tal punto que hubo quien pensó que se trataba de un personaje de ficción. Crémer, amigo de infancia de Vela Zanetti, se carteaba a menudo con él e incluso intercambiaban libros, bocetos y dibujos. Contaba que había trabado amistad con el obispo Luis Almarcha, que había sido tutelador de Miguel Hernández; era un hombre de gran influencia y le habló de su amigo exiliado que quería regresar a España. El obispo no solo se ofreció como

⁸⁶³ M.H. “Sobre el retorno de los exiliados españoles” en *Mundo Hispánico*, nº 83, Madrid, febrero de 1955, p. 10.

⁸⁶⁴ VELA ZANETTI, José. “Vela Zanetti en León” en AGUIRRE. Op. Cit., 2000, pp. 238-239. [Transcripción de la conferencia del pintor con motivo de la cena homenaje en el Hostal San Marcos el 5 de noviembre de 1979].

⁸⁶⁵ VALDÉS. “Vela Zanetti, tras una ausencia de 24 años, vuelve a León” en *Proa*, 10 de abril de 1960. Artículo reproducido en CORDERO, FERNÁNDEZ DEL CAMPO y AGUIRRE. Op. Cit., 2002, p. 259.

⁸⁶⁶ VELA ZANETTI. Op. Cit., p. 240.

protector, sino que además desmontó todo el altar mayor de la iglesia leonesa Jesús Divino Obrero, para darle trabajo y justificar su ingreso en España.⁸⁶⁷

Por otro lado, las relaciones que había establecido el burgalés con Leopoldo Panero durante su exilio⁸⁶⁸, pudieron constituirse como un puente para el regreso del artista a su país. Al fin y al cabo, uno de los objetivos de las Bienales Hispanoamericanas, desde su primera edición, fue el de propiciar el regreso de los artistas exiliados, a través de la figura de Leopoldo Panero⁸⁶⁹. El apoyo que éste brindó al pintor burgalés, quedó demostrado cuando fue a esperar al artista, junto a algunos de sus familiares, al aeropuerto de Barajas.⁸⁷⁰

En cualquier caso, y reconstruyendo la historia en sentido inverso, cabe preguntarnos por qué Vela Zanetti volvía España, la España franquista, contra quien había luchado en la Guerra Civil y por causa de quien se había visto obligado a abandonar su país y luchar por su vida en el exilio. La decisión no debió ser fácil, pues además los círculos más políticos del exilio, a los que él estaba firmemente ligado por sus ideas cuando no formaba parte directa de ellos, presionaban a los exiliados para no regresar a la patria pues significaba conferir legitimidad al gobierno franquista.

En 1957 Vela Zanetti se había instalado en México, seguro ya de su arte, para poder medirse a los grandes maestros del muralismo, que residían allí. Durante un par de ellos pintó varios murales en el país centroamericano, pero para el tema que nos interesa en este momento, es tanto más importante su encuentro con Félix Gordón Ordás en la embajada de España en México. No podemos situar con exactitud una cronología para el encuentro, y debemos entender que se trataba de un acto oficial en el que había a buen seguro habría más personas. El hecho es que sabemos, por una carta fechada el 7 de abril de 1958, que en dicho acto Gordón Ordás realizó dos comentarios que hirieron a Vela Zanetti: el primero de ellos cuestionaba su presencia en México y el segundo era mucho más directo: “me han dicho que se ha hecho usted franquista”.⁸⁷¹

Los dos amigos habían tenido una intensa actividad epistolar durante el proceso de creación del mural de la ONU, cuando el pintor estaba en Nueva York y el político en México, pero dicha actividad había cesado de forma paralela a la conclusión

⁸⁶⁷ Lo comenta el poeta Victoriano Crémer en una entrevista con Andrés Muñoz García para la revista cultural de Caja España, reproducida en AGUIRRE. Op. Cit., 2000, p. 238.

⁸⁶⁸ En 1950, Leopoldo Panero viajó a la República Dominicana con la “misión poética”. Es probable que en este primer viaje, el poeta entrase en contacto con Vela Zanetti. Aunque, con total seguridad, con motivo de la celebración de la muestra antológica de la II Bienal en la capital dominicana, en 1954, sí se produjo un encuentro entre ambos. (CABAÑAS. Op. Cit., 2007, p. 170.). Es más, tal y como hemos indicado, con posterioridad sus relaciones quedaron constatadas con la participación del artista en la III Bienal celebrada en Barcelona en 1955.

⁸⁶⁹ Ibídem, p. 344.

⁸⁷⁰ Ibídem, p. 345.

⁸⁷¹ *Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás*, México D.F., 7 de abril de 1958. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

de la beca de la Fundación Guggenheim. Gordón Ordás envió alguna carta⁸⁷² posteriormente, que probablemente el pintor no recibió, pues no le había notificado sus cambios de domicilio. En 1955, Gordón Ordás se enteraba a través de la revista española *Áramo*⁸⁷³ de que Vela Zanetti seguía trabajando en Santo Domingo, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo que decidió escribirle allí y mostrarle su sorpresa por su regreso a la República Dominicana, explicando que le parecía que su nivel necesitaba un lugar más abierto.⁸⁷⁴



(De izq. a dcha): Gordón Ordás, Asensio Torrado, Benjamin Cohen y Vela Zanetti, ante el mural del artista en la ONU, julio de 1952. FUE.

La siguiente carta registrada, pertenece ya a 1958 y es posterior a los hechos narrados en la embajada en México. Gordón Ordás acababa de enterarse del fallecimiento de los hermanos del pintor y le escribía para darle el pésame.⁸⁷⁵ La respuesta, en esta ocasión, no se hizo esperar y es la mencionada carta del 7 de abril en la que Vela Zanetti, tras agradecer tan breve como educadamente el pésame, le cuestionaba acerca de su última conversación. La relación era evidentemente tensa desde aquel momento pasado, y el burgalés se había quedado con la amargura de no poder contestarle (quizá por esa suposición de que se tratase de un evento oficial). Le explicaba que estaba en México para visitar a su familia, pero también para “medirme

⁸⁷² Nos referimos, por ejemplo, a *Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti*, México D.F., 10 de mayo de 1954. FUE. Fondo República Española en el Exilio, en la que le indicaba que iba a pasar por Nueva York.

⁸⁷³ El artículo al que se hace referencia está sin firmar, aunque se cree que lo pudiera escribir Victoriano Crémer. No menciona que fuera exiliado o refugiado, tal vez por la censura.

⁸⁷⁴ *Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti*, París, 14 de marzo de 1955. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸⁷⁵ *Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti*, París, 11 de marzo de 1958. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

con los muralistas mexicanos y hacer obra aquí, ya que sin esta lucha yo no sería un muralista.”⁸⁷⁶

En cuanto al tema de la inclinación de Vela hacia el franquismo, las dudas habían surgido en el político a raíz del éxito del pintor en la Bienal Hispanoamericana de Barcelona, pues se había hecho correr el rumor de que el artista había visitado el país para la ocasión. A ello debemos añadir que, malintencionadamente, se había asociado la figura de Vela Zanetti a los regímenes totalitarios por su posición como artista en la República Dominicana y su aparente relación con Trujillo, asimilando la figura de este con la de Franco. El origen de estas sospechas debemos buscarlo en la ya mencionada entrevista que se tergiversó, cuando pintaba el mural de la ONU, y las tensiones que se habían creado con Luis Quintanilla. Vela no debió comprender con exactitud la dimensión del malentendido con Gordón, a quien contestaba:

“Fui a la Bienal de Barcelona, sí, en la sala Dominicana, me dieron el gran premio de dibujo. Me invitaron a ir para entregarme dicho premio. Ahora me acaban de nombrar jurado de la próxima y no acepté. Pero pienso actuar artísticamente en mi patria con el derecho que me da no tener otra ciudadanía que la española.”⁸⁷⁷

El 4 de mayo se producía la contestación de Gordón Ordás⁸⁷⁸. El tono educado presidía la carta, e incluso un afecto casi paternalista, pero no dudó en hacerle saber que ya daba su relación epistolar por extinguida al no haber recibido contestación alguna a sus últimas cartas (ya referidas). Explicaba que su cuestionamiento acerca de su situación en México no implicaba lo familiar, situación de sobra conocida por él, sino lo artístico, temeroso como estaba de que el fuerte nacionalismo con que era entendido el muralismo en México le coartase sus posibilidades, aunque reconocía que aquellas dudas eran infundadas a tenor de sus éxitos cosechados. Algo más duro se mostraba en cuanto a la situación del regreso a España, e incluso de la exposición de sus obras allí.

“Pero volver a España para nosotros no es un problema de derecho sino de deber mientras subsista el régimen franquista. Así es como hay que centrar la cuestión. ¿Debió usted ir a Barcelona? Quisiéralo o no, para hacerlo tuvo que tener un pasaporte franquista y con ello reconoció de facto la legitimidad de aquel gobierno.”⁸⁷⁹

Continuaba su exposición con dos ejemplos muy gráficos: Victorio Macho y Alejandro Casona. El primero decidió regresar a España, pero el segundo ni tan siquiera permitía que se representasen sus obras en su patria natal.

“Y de igual manera que un famoso gentilhombre de Moliere hablaba en prosa sin saberlo, así sin saberlo hablan ustedes en franquista al aceptar los pasaportes y la benevolencia interesada de Franco.”⁸⁸⁰

⁸⁷⁶ *Carta de José Vela...* Op. Cit., 7 de abril de 1958.

⁸⁷⁷ *Ibidem.*

⁸⁷⁸ *Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti*, París, 4 de mayo de 1958. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁸⁰ *Ibidem.*

El 28 de ese mismo mes contestaba Vela Zanetti. Tras disculparse con excusas familiares y motivos de trabajo y viajes por no haber podido mantener la relación epistolar, pasaba a resolver el malentendido: “Yo no pisé España desde 1939 y no pienso pisarla mientras Franco esté en el poder.”⁸⁸¹ La sentencia era firme y definitiva, aunque solo fuese por el momento, ya que no tardaría en cambiar de opinión. En cuanto al resto de cuestiones, le explicaba que su propósito de exponer en Barcelona respondía a hacerlo en una galería que daba voz a los exiliados, como Picasso o Clavé, aunque eso no implicaba que él fuera a ir allí. También parecía defenderse del artículo de la revista *Áramo*, afirmando que por lo que él sabía lo había escrito también un exiliado, pero en cualquier caso no podía hacerse cargo de lo que escriban sobre él.

Casi un mes después, el 19 de junio, tuvo lugar la contestación de Gordón Ordás⁸⁸², que se mostraba algo aliviado al ver resuelto el malentendido sobre el viaje de Vela a Barcelona. Sin embargo, persistía en la defensa de su argumento ampliando la ejemplificación a Juan Ramón Jiménez, que había prohibido a un ministro de Franco recoger su Nobel en Suecia, y a Vicente Rojo, conocido militar republicano que había regresado a España confiando en el perdón de Franco, pero que había sido procesado, condenado y posteriormente indultado “generosamente” como exaltación de la bondad del régimen, pese a estar gravemente enfermo.

Durante estos meses los amigos Vela Zanetti y Gordón Ordás se cruzaron acusaciones veladas y “discuten” sobre sus pareceres, pero se mostraban de acuerdo en no regresar a España hasta ver finalizado el franquismo. El inicio del malestar del político con Vela, debemos encontrarlo en la finalización del carteo, que le reprochaba veladamente, como en las malintencionadas noticias que surgieron del entorno del exilio en México, donde se había lanzado el rumor de su visita durante la Bienal.⁸⁸³ Como vemos, el hecho de regresar a la patria era casi una traición a las convicciones, a la lucha que se había llevado a cabo durante tanto tiempo, pero también a las víctimas que había dejado la guerra:

“Cada uno de ustedes que regresa, se proponga eso o lo contrario, se convierte ipso facto en un poderoso motivo de propaganda de la “democracia” franquista. Con ese propósito exaltan ahora la obra de García Lorca a quien asesinaron y se afanan para lograr que Francia les entregue los restos de Antonio Machado a quien obligaron a expatriarse. Para el mismo fin comienzan a elogiar a usted quienes contaron como justa la vil ejecución de su inocente padre.”⁸⁸⁴

Vela Zanetti contaría posteriormente que, esta mención a su padre, fue especialmente dolorosa⁸⁸⁵, pero respondía a la suposición de Gordón Ordás a un proceso que, de forma voluntaria o involuntaria, se estaba produciendo, pues como

⁸⁸¹ *Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás*, México, 28 de mayo de 1958. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸⁸² *Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti*, París, 19 de junio de 1958. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸⁸³ CORDERO, FERNÁNDEZ DEL CAMPO y AGUIRRE. Op. Cit., 2002, p. 259.

⁸⁸³ VELA ZANETTI. Op. Cit., p. 203.

⁸⁸⁴ *Carta de Félix Gordón...* Op. Cit., 4 de mayo de 1958.

⁸⁸⁵ CORDERO, FERNÁNDEZ DEL CAMPO y AGUIRRE. Op. Cit., 2002, p. 222.

hemos visto Victoriano Crémer (a quien se ha atribuido la autoría del artículo sobre el que conversan en las cartas de la revista *Áramo*, sin que él lo negase)⁸⁸⁶, preparaba el terreno para la llegada de su amigo desde tiempo antes de su arribo a España.

No obstante, debemos creer a Vela Zanetti cuando afirmaba con rotundidad, mediado el año 1958, que no pensaba poner un pie en España mientras estuviera Franco. Las razones que le llevarían a cambiar de opinión entre esta fecha, cuando aún se encontraba en México, y finales del año 1959, cuando tomó la decisión de regresar estando en Italia, no están del todo claras, a buen seguro fueron un cúmulo de situaciones y no solo una motivación. Podemos esgrimir que Vela Zanetti estaba algo desencantado con el clima político republicano en México, como le hace saber a su amigo en alguna carta, y además sentía que ya se había medido con el muralismo mexicano, obteniendo lo que había ido a buscar. La República Dominicana, evidentemente, era un destino fácil que se encontraba en su mano, pero nada podía aprender ya allí, y en los últimos tiempos de su estancia se encontraba un tanto aislado, además de que su relación con Trujillo nunca había sido satisfactoria para él. Los hijos que había tenido con Esperanza de las Cuevas ya tenían alrededor de cuatro años, pero los últimos tiempos los había pasado de un lugar a otro y buscaba una estabilidad. Por último, estaba el asunto Galíndez, entre cuyos papeles personales había una nota que solicitaba que si le pasaba algo, como así había sido, le preguntasen al pintor, lo cual entrañaba un riesgo para él y su familia.⁸⁸⁷

Así pues, en una carta sin fechar, pero que a buen seguro escribió a finales de los años 50 desde Santo Domingo, enviada a Rafael Supervía y Guillermina Medrano⁸⁸⁸, les solicitaba ayuda para establecerse en Washington. Esperaba con esta carta que, gracias a sus contactos, pudiese trasladarse a EE.UU. casi a cualquier puesto de trabajo vinculado con su actividad artística, por lo que podemos conocer la medida de su desesperación.

“Ciertamente aquí ya hice todo lo que tenía que hacer. Si fuera un necio o un cobarde me quedaría en una gloria dominicana. Pero francamente aspiro a más, a mucho más [...] Puedo crear un departamento de arte para trabajos de muchachos [...] Puedo clases, conferencias en los museos para que los alumnos aprendan a sentir y a razonar el arte.”⁸⁸⁹

Santo Domingo, pues, ya no era un destino viable. México tampoco lo sería y EE.UU. era una salida, pero sin un empleo no tendría permiso de trabajo o residencia. Sin embargo, la solicitud que envió a sus amigos no tuvo un éxito inmediato y, tras varios encargos aún en México, acabó la década de los 50 en Florencia, donde expuso en la galería D'Arte Internazionale. Fue en tierras italianas cuando se mostró decidido a

⁸⁸⁶ Ibídem, p. 218.

⁸⁸⁷ Ibídem, p. 225.

⁸⁸⁸ *Carta de José Vela Zanetti a Rafael Supervía y Guillermina Medrano*, Santo Domingo, s/f. AFVZ.

⁸⁸⁹ Ibídem. Existe una *Carta de José Vela Zanetti a Rafael Supervía y Guillermina Medrano*, México, 25 de noviembre de 1957. AFVZ, en la que el pintor les agradecía las gestiones para poder exponer en la galería Franz Bader, en Washington, exhibición que tuvo lugar en marzo-abril de 1958. De ser esta carta una contestación a la respuesta de la primera, aquella tendría que haberse escrito antes de 1957, pues mencionaba Vela Zanetti que ya llevaba un año en México y la solicitud de ayuda la había escrito desde Santo Domingo.

regresar a España, toda vez que el resto de destinos se le habían cerrado o los había cerrado él mismo.

El 20 de marzo de 1960 escribía a Gordón Ordás comunicándole que regresaba a España:

“Tomo la decisión de entrar en mi patria con el guardado derecho de ser español. Dese que sea Vd. el primero en conocerlo aunque le cause dolor. Hace tiempo ya le informaron tendenciosamente. Podría justificarme en algo con la situación de mi familia, pero no lo pretendo. Procuraré por todos los medios el tiempo que dura mi estancia allá, (quizá dos meses) que mi modesto nombre no sea utilizado como arma política y con los amigos que hable y con quien pueda; Vd. será en mi voz un ejemplo de esfuerzo y tenacidad. Dentro y fuera de España soy el mismo, pero no me resisto a ver por mí mismo las posibilidades que allá existen. Recuerdo que en el último cruce de correspondencia, yo le hice un afirmación rotunda contraria a la decisión que hoy tomo; le pido perdón, los seres vivos mientras vivimos estamos contradiciéndonos.”⁸⁹⁰

Vela Zanetti se mostraba humilde en su carta a Gordón Ordás, a sabiendas de que la decisión tomada era complicada e iba a ser vista por los exiliados como un camino fácil, una aceptación de la legitimidad del régimen franquista. La razón que le llevó a regresar a España, o al menos eso esgrimía, era la familia. Más vehemente se especificaba en una carta que escribía posteriormente a Rafael Supervía y Guillermina Medrano:

“Yo os cuento entre las ocho personas a las que deseo dar cuenta de mi decisión: entro en España ates de salir para América, y regresar aquí donde tengo trabajo. No voy a refocilar a nadie mis modestos éxitos, no voy a tolerar que se especule con mi nombre. Voy a ver España silenciosa y dramáticamente. Con el derecho que me reservé como español. La estupidez, los personalismos y la incapacidad de nuestros líderes le dejan a uno fuera de toda obligación y solo ante su conciencia, y yo doy este paso seguro de que mis esencias quedarán igual. Lo que piensen los consumidores de almas, de quién entró y salió no me importa. Tenía una carta muy larga y la rompí. Perdón, ignoro si me negaréis la mano cuando nos veamos de nuevo.”⁸⁹¹

Podría considerarse que algunas de las frases estaban dedicadas a Félix Gordón Ordás, o tal vez al resto de dirigentes de la República en el exilio, pero ya no parecía esgrimir las mismas razones familiares que en la carta para el político, sino más bien un posicionamiento personal, incluso un convencimiento ante la decepción que le habían causado los líderes republicanos, y que había sufrido en México. La decisión podría causar sorpresa en la familia Supervía, pues no mucho antes Vela Zanetti y su mujer Esperanza, escribían a Rafael y a su madre explicando que ya estaban instalados en Florencia, y que el pintor iba a exponer en una galería cuarenta cuadros, pero no se

⁸⁹⁰ Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Roma, 20 de marzo de 1960. FUE. Fondo República Española en el Exilio.

⁸⁹¹ Carta de José Vela Zanetti a Rafael Supervía y Guillermina Medrano, Roma, 25 de marzo de 1960. AFVZ.

registraba nada sobre el regreso a España, de hecho confirmaban que los niños se estaban adaptando a su nueva vida.⁸⁹²

En cualquier caso, la decisión estaba tomada y dos días después de comunicarle a Rafael Supervía su marcha, llegaba a España poniendo fin, de este modo, a su exilio.

* * *

En conclusión, el exilio del pintor burgalés José Vela Zanetti fue un camino lleno de obstáculos pero también de grandes éxitos. Llegó a la República Dominicana siendo un joven artista en formación; de hecho, sus primeras obras, tanto de caballete como murales, aún eran torpes de ejecución aunque anunciaban los albores de un estilo que se fue fraguando año tras año. Desde un primer momento, se mantuvo activo en el ambiente cultural dominicano junto al resto de artistas exiliados, con quienes mantuvo relaciones de amistad y con los que coincidió en numerosas exposiciones colectivas.

Pasó prácticamente diez años en la isla antillana desde su llegada trabajando duro, labrándose un nombre por su fuerza estética y su poderío técnico en lo que al muralismo se refiere. Si observamos de forma crítica sus murales de los años cuarenta, podemos comprobar que se produjo un progreso superlativo desde las pinturas para la Logia Masónica “Cuna de América” hasta la decoración de la Iglesia de San Cristóbal, donde ya era un pintor mucho más maduro y consagrado.

En esta primera década no destacó solo como muralista, sino que también llevó a cabo pintura sobre caballete, bocetos, dibujos y paneles transportables, obras que frecuentemente presentó a las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas de la República Dominicana, obteniendo algunos premios, lo que daba buena prueba de su ascenso, si bien este reconocimiento no se traducían siempre en grandes beneficios económicos. Al mismo tiempo, su obra se vio influida por la dominicanidad y la esencia del trópico que trató con su perspectiva personal. Fundamentalmente, pintó a campesinos dominicanos, pero también algunas figuras de negros y mulatos, confiriéndoles un sentido monumental, de hieratismo en sus rostros pero sin desdeñar la expresividad dramática y dignidad que caracterizó su pintura. En cambio, no trasladó a su temática dominicana la brillantez de la luz y el colorido tropical sino que, más bien, se decantó por una paleta terrosa, con juegos de luces y sombras que construían un espacio que, en multitud de ocasiones, concluyó en una facetación geométrica.

La década de los cincuenta fue la de su consagración definitiva. Depuró al máximo la técnica con el fin de encontrar un camino propio, y eso mismo fue lo que hizo en el encargo de máxima importancia que recibió durante esta etapa: el mural de la ONU. Supuso un éxito sin precedentes para él, tanto por ser un artista desconocido fuera del ámbito caribeño, como por ser un refugiado español. El desarrollo de estas pinturas murales lo encumbraron como un maestro del género; y lo hizo a su forma y modo, mostrando una evolución que seguía los pasos de sus anteriores trabajos pero

⁸⁹² Carta de José Vela Zanetti y Esperanza de las Cuevas a Rafael Supervía y madre, Florencia, 24 de octubre de 1959. AFVZ.

aportaba también una figuración más madura y definida, más afín a la pintura de vanguardia de lenguajes precubistas, pero a la vez traduciéndose en una expresión propia.

En Nueva York, pese a las penurias económicas y los problemas familiares que terminarían con la separación de su primera mujer, Sacha Goldberg, también pudo entrar en contacto con otros artistas y exponer junto a Picasso, Miró, Dalí o Gris, entre otros artistas españoles, muchos de ellos exiliados. A su vuelta a la República Dominicana, donde había sido nombrado en 1950 director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, comenzó a pensar en la posibilidad de pintar murales en México, con el fin de llegar a un estrecho contacto con los grandes muralistas del momento. Cuatro años después, se dirigió al país azteca dejando tras de sí un buen número de murales en la isla dominicana, y afianzando su estilo propio. Ya en México, realizó el mural de *Los Misioneros*, como contrapartida estética y temática a la pintura nacional, enfrentándose artísticamente a los destacados muralistas mexicanos.

Su periplo por el exilio, además de la República Dominicana, Nueva York, México, y su rastro artístico en Puerto Rico, Chile, Colombia y Argentina, le llevó a Florencia como última parada, desde donde se trasladó a Madrid. En España tuvo que empezar de cero, pero ya había encumbrado su nombre en el panteón artístico dominicano, pues el número y la calidad de sus frescos y pinturas de caballete en la isla antillana, eran prácticamente insuperables.

Vela Zanetti no dejó una escuela mural en Santo Domingo, pero sí sentó las bases y fue un referente para futuros artistas que cultivaron este género. Además, la mayor parte de las pinturas de este tipo que hoy en día se conservan allí, forman parte del inicio de la modernidad en la isla y, por tanto, del emergente periodo contemporáneo. Pintó mucho, porque aprendió la técnica de la caseína, una técnica de pintura seca que le permitió avanzar muy deprisa. Estéticamente aunó sus intereses previos a la llegada a la isla, con las formas del trópico y la información que le iba llegando en su exilio. Se dejó llevar por el muralismo mexicano, por la pintura renacentista, la vanguardia de Picasso, Tamayo, Vázquez Díaz, etc., así como por los ídolos taínos y las mulatas, aunando todas estas influencias en la construcción de su estilo personal. Todo esto enriqueció su imaginario artístico y conllevó la consecución de una pintura sólida, escultural, monumentalista, un estilo que transportó a su vuelta a España pero que suavizó por medio del dibujo, sin perder la expresividad ni la dignidad de su figuración. En cualquier caso, la pintura que realizó en España a su regreso del exilio era una consecuencia de su formación y experiencia dominicana.

CONCLUSIONES

Como ya comentamos al inicio de este estudio, uno de los propósitos principales de nuestra investigación era el de analizar los pormenores del exilio artístico español que tuvo lugar al final de la Guerra Civil con destino a las Antillas mayores: Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana, profundizando en esta última isla y en la figura del más importante de los artistas que allí se refugió: José Vela Zanetti.

Siguiendo la metodología con la que hemos desarrollado toda la investigación, las conclusiones que se desgranán de la información recopilada, van de lo general a lo concreto. Obviamente debemos tener en cuenta que el fenómeno del exilio fue, principalmente, un fenómeno humano, por lo que, aunque intentaremos establecer una serie de características comunes que nos ayuden a comprender esta parte de la historia de España, cada artista exiliado tuvo también su propia historia particular.

Los artistas que buscaron refugio tras el conflicto fratricida en Hispanoamérica, habían desarrollado, en su mayoría, su carrera artística o formación durante los años de la II República. Precisamente este periodo, y estirándolo hasta unos años antes, es el que pertenece al llamado Siglo de Plata Español, por la gran cantidad de personalidades que abarcaron la práctica totalidad de los géneros culturales. Las artes plásticas, tras la dictadura de Primo de Rivera, lograron romper el anquilosamiento académico que tan solo se había visto amenazado por algunas leves incursiones vanguardistas años atrás; fue en esta etapa cuando floreció realmente un arte moderno dentro de España, una nación acostumbrada a exportar precursores como Picasso, Miró, Gris, Dalí o González, pero que no había logrado hasta ese momento establecer unas vías de desarrollo para un verdadero arte contemporáneo.

Con la excepción de los escasos, pero sin embargo importantes, artistas refugiados que se formaron íntegramente en sus países de acogida, la mayor parte de los transterrados se habían formado o ya estaban insertos en este ambiente cultural que quedó cercenado por la contienda. Por lo tanto, una consecuencia inherente al exilio fue que sus protagonistas exportaron, allá donde se establecieron, unas experiencias y conocimientos claramente procedentes de la cultura española de la II República, donde la vanguardia ya había comenzado a calar.

No podemos dejar de lado tampoco el hecho de que buena parte de los artistas que posteriormente se exiliaron, participaron en la Guerra Civil por el bando republicano. Allí también tuvieron la ocasión de desempeñar su arte, bien como ilustradores de los semanarios de guerra, bien como cartelistas o simplemente como artistas comprometidos con su causa; este hecho no es posible soslayarlo, pues es fiel reflejo del convencimiento ideológico de la mayoría del exilio, convencimiento que también exportaron a los países de acogida, donde frecuentemente se organizaron políticamente.

La salida hacia el exilio no fue fácil. Comúnmente se produjo hacia Francia a través de los Pirineos, pero el país vecino, al borde de la invasión alemana que se

produciría durante la II Guerra Mundial, apenas pudo atender a los refugiados, que acabaron habitualmente en campos de concentración. Desde allí, tuvieron que buscar la forma de encontrar un destino, cada uno por sus propios medios o a través de las dos organizaciones que se habían generado al amparo republicano: el SERE y la JARE. Las redes culturales establecidas antes de la guerra por el gobierno, facilitaron en cierto sentido la aceptación de algunos países latinoamericanos de refugiados, aunque cada caso fue diferente. México, cuya tradición anclada en la revolución reclamaba un destino alejado de la herencia colonial hispánica, fue el país que mayor número de exiliados aceptó, pero también llegó un buen número a las islas del Caribe: Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana.

El caso dominicano fue el más desarrollado de esta zona, pues casi todos los exiliados cuyo destino se encontraba en el Caribe, pasaron antes o después por allí. La principal característica de los procesos de refugiados en las Antillas Mayores fue la transitoriedad de los exiliados. Como decíamos, cada país tuvo sus propias razones para recibir a los españoles que huían de la guerra; Trujillo, dictador que dirigía la República Dominicana, pensó que la imagen de su gobierno, seriamente dañada, se vería favorecida internacionalmente con la admisión de exiliados españoles, aunque también encontró motivaciones económicas, raciales y demográficas. Su intención parecía ser poblar zonas fronterizas con Haití a través de población blanca que trabajase el campo, pero los refugiados eran en su mayoría profesionales, intelectuales y miembros del paisaje cultural, que nada sabían de agricultura o ganadería.

La República Dominicana, o Cuba y Puerto Rico, podían ofrecer limitadas prestaciones a los españoles republicanos, y tampoco el ambiente político era muy distinto, bajo la tiranía de Trujillo, del que huían en España. De ahí que buscaran un asentamiento definitivo de “isla en isla”, y que frecuentemente lo encontraron en México o EE.UU.

Es sencillo concluir con la intención del SERE y la JARE al encontrar cobijo para los exiliados en países de habla hispana, era facilitar al máximo la integración en lugares en los que el idioma no fuera una barrera y que, además, tuvieran una raíz cultural similar. Los refugiados, de forma general, siempre quedaron muy agradecidos a la población de sus países de destino, aunque la integración política y cultural no fue tan sencilla como cabría esperar. El caso de estudio que hemos elegido, la República Dominicana, es un claro exponente a este respecto. Junto con Cuba y Puerto Rico se estableció como alternativa a México para los transterrados y, aunque el pueblo dominicano siempre vio con buenos ojos a España y los españoles, mediada la década de los cuarenta el dictador Trujillo ya había expulsado, directa o indirectamente, a la práctica totalidad de los refugiados, por razones políticas.

La hipótesis sobre la que hemos trabajado principalmente, además de realizar un estudio del fenómeno del exilio en las Antillas Mayores, como hemos visto hasta ahora, ha sido la de comprobar la huella que los artistas exiliados dejaron en estos países: Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana. El bloque II de esta tesis ha sido una aproximación a los sucesos acontecidos en Cuba y Puerto Rico, donde hemos analizado la llegada y circunstancias de los artistas. Como un hecho global del exilio en

estas islas, podemos confirmar que una de las consecuencias más importantes de la llegada de los refugiados españoles, fue el establecimiento de nuevas vías y redes culturales que causaron un impacto definitivo en el desarrollo artístico y cultural de mencionadas naciones. En este sentido nos acercamos a demostrar nuestra hipótesis, tanto como un hecho general, como en las particularidades de las aproximaciones que hemos realizado sobre las circunstancias de Cuba y Puerto Rico, como en el caso de estudio de la República Dominicana.

La llegada de los exiliados fue la que motivó la creación de nuevas instituciones nacionales que definirían la vida cultural del país a partir de ese momento. Los intelectuales y artistas, como hemos comprobado, tardaron en establecerse y, mientras tanto, viajaron frecuentemente de una isla a otra, estableciendo redes propias que sin embargo estaban frecuentemente insertas en las propias redes de los países de destino. Esta transitoriedad tan común a este exilio, favoreció la diseminación de ideas y experiencias y aportó una homogeneidad en cuanto al establecimiento institucional.

Por supuesto, esta labor no habría sido posible sin la colaboración y aceptación de las naciones que daban cobijo a los refugiados, pero podemos concluir que lo que realmente favoreció la influencia definitiva de la cultura que portaban los transterrados en las Antillas Mayores, fue la gran visión de una serie de personalidades, casi todas ellas pertenecientes al ámbito académico: Fernando Ortiz, al frente de la Institución Cultural Hispano-Cubana de la Habana; Federico de Onís, desde su cátedra de la Universidad de Columbia y como miembro del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico; Jaime Benítez, en la Universidad de Puerto Rico; Fernando de los Ríos, Embajador de la República Española en Washington y el rector, Julio Ortega Frier, en el caso de la República Dominicana.

Estas instituciones, y otras muchas, evolucionaron al amparo de intelectuales exiliados que, frecuentemente, ocuparon puestos docentes cuando no directivos en ellas mismas. A través de la docencia principalmente, la modernidad y la vanguardia llegaron a estas islas del Caribe y condicionó su signo cultural en las siguientes generaciones. Por lo tanto, es un hecho comprobado que el exilio español en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana influenció definitivamente en el progreso cultural y artístico de estos países.

No obstante, el ámbito académico no fue el único factor difusor de las ideas que los artistas e intelectuales importaban desde Europa. Concretamente, en la República Dominicana, la llegada de los refugiados reactivó una serie de mecanismos culturales que parecían estáticos hasta ese momento, cuando no los crearon directamente desde cero. La ENBA se fundaba en 1942, y contaba con la figura del escultor español, Manolo Pascual, como director, además del catalán José Gausachs como profesor. Más tarde se incorporarían José Vela Zanetti, primero como docente y después como director, y Ramón Prats Ventós. La ENBA, al amparo de la Dirección General de Bellas Artes, que se había creado en 1940 con el intelectual Rafael Díaz Niese a la cabeza, facilitó el desarrollo de las Exposiciones Nacionales, las llamadas Bienales por su carácter temporal. Éstas se empezaron a celebrar en 1942 y

sucesivamente cada dos años, como una clara expresión política y propagandística del renacimiento cultural que la Era Trujillo estaba aportando. Sin embargo, los artistas exiliados lograron introducirse en estos procesos nacionales obteniendo premios y menciones en todas las Bienales de esta década, entre ellos los que fueron y serían miembros de la ENBA: Pascual, Gausachs, Vela Zanetti y Prats Ventós, pero, al margen de la ENBA, también otros artistas como “Toni” o José Rovira.

Las Bienales y la labor docente de los exiliados desde la ENBA fueron importantes focos de difusión, pero también las exposiciones individuales y colectivas, muchas de ellas celebradas en la recién creada Galería Nacional de Bellas Artes. Como vemos, las instituciones que surgieron amparadas por el nuevo clima cultural, fueron las mismas que favorecieron la participación activa de los exiliados y la diseminación de su influencia.

El dictador Trujillo utilizó políticamente esta efervescencia artística, no solo a través de las bienales, sino también a través de la pintura mural, donde el nombre de José Vela Zanetti, el artista que hemos elegido para tratar en profundidad, fue el más sobresaliente. Es un ejemplo interesante el evento que se produjo durante el año 1944, cuando la Bienal coincidió con el Año del Centenario de la Independencia Dominicana. El tirano se valió de los exiliados hasta que decidió expulsarlos, y así mediada la década, apenas quedaban refugiados españoles en la isla.

Las políticas de Trujillo, no solo en el ámbito de la inmigración, definieron en gran medida el desarrollo artístico de los exiliados. Entendió desde bien pronto que el muralismo en México era una expresión nacional, una representación ideológica de extraordinario calado entre la población, por lo que vio con buenos ojos la importación de dicho tipo de arte para su régimen. A ello debemos añadir que el ciclón San Zenón había devastado Santo Domingo pocos años antes, por lo que comenzó un vasto programa de construcción de edificios que favorecía al muralismo. Vela Zanetti ya había llevado a cabo algún mural antes de la Guerra Civil, pero aún era un artista en formación; en cualquier caso, no tardó en aprender el oficio y en adquirir una figuración de estilo propio. Así pues, se convirtió en el gran muralista de la República Dominicana, aceptando en su mayoría encargos oficiales que, obviamente, tenían por objeto la propaganda y la glorificación del tirano, aunque el burgalés se mantuvo fiel a sus principios y a su arte. Buen ejemplo de esta utilización sería la participación del artista en la Feria de la Paz y la Confraternidad, en 1955, donde pintó un buen número de muros no solo para el Partido Dominicano, sino también para varias salas pertenecientes a organismos del estado.

Antes de centrarnos en las conclusiones alusivas al pintor José Vela Zanetti, debemos ahondar un poco más en las influencias que los artistas exiliados dejaron, en este caso, en la República Dominicana. El propio Vela, que se había convertido en el muralista oficial del país, dejó en sus muros pintados una impronta imborrable, si bien es cierto que la ausencia de verdaderos discípulos le impidió dejar también una escuela muralista en la isla. Esta escuela, no obstante, que sí fundó el pintor Jaime Colson a partir de 1962, habría sido imposible sin las obras dominicanas del burgalés. Por su parte, Eugenio Fernández Granell, con la fundación de la publicación *La Poesía*

Sorprendida, llevó la vanguardia surrealista a la isla, sirviendo como transmisor de la misma. Esta publicación la llevaba a cabo con una serie de jóvenes intelectuales dominicanos, y salió a la luz por primera vez en 1943.

Pero estas influencias no fueron unidireccionales, más bien al contrario, se trataba de un camino de ida y vuelta. Los exiliados llevaron la vanguardia, la herencia europea moderna e, incluso, cierto clasicismo proveniente de la extensa historia cultural del viejo continente, además de sus propios valores hispánicos, pero también se vieron influidos, de forma determinante, por el nuevo entorno con el que se encontraron. La negritud, el mestizaje, el sol del trópico, las mulatas, los indígenas, la rica historia colonial o precolombina, los ídolos taínos, etc., impregnaron las obras de innumerables artistas exiliados, desde Botello Barros o “Compostela”, en su breve estancia en la isla, hasta José Gausachs o el propio Vela Zanetti. No se trataba tanto del encuentro de la vanguardia con lo primitivo a través de objetos como máscaras o fotografías, como de un factor mucho más humano, el descubrimiento de algo más profundo con lo que los refugiados estaban obligados a convivir. Sin lugar a dudas, la estética de la dominicanidad, también dejó una huella imborrable en el imaginario artístico de los exiliados.

En Vela Zanetti, como hemos explicado, también se dejó sentir la influencia de la dominicanidad. El burgalés llegó a la República Dominicana siendo aún un joven artista, pero no tardó en ocupar un lugar principal en la historia del arte dominicano. Al año de su establecimiento en Santo Domingo, recibió el encargo de las pinturas murales para la Logia “Cuna de América”, donde hizo un trabajo aún muy poco evolucionado. En 1944, coincidiendo con el Año del Centenario Dominicano, recibió el encargo oficial de pintar el Palacio del Consejo Administrativo, de la por entonces Ciudad Trujillo, con la historia de Santo Domingo. Ya se apreciaba un claro progreso que no pararía hasta finales de esa década, periodo en el que recibió una buena cantidad de encargos del estado para edificios administrativos, bancos, residencias, iglesias, etc. Ya hemos señalado el interés político de Trujillo en este tipo de pintura, pero el burgalés aprovechó la profusión de trabajos para alcanzar una maestría sin igual en la isla y un estilo propio, moderno y de alta calidad, lo que le llevó a ser seleccionado para pintar el mural en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York.

Este encargo fue el que determinó su éxito, pues pasó de ser el muralista de la República Dominicana, sin apenas trascendencia internacional y desconocido en el panorama artístico global, al pintor que había postergado a Leger y Portinari con su trabajo mural en la ONU. Gracias a este encargo, al que accedió por haber ganado una beca de la Fundación Guggenheim, Vela Zanetti alcanzó reconocimiento internacional y pudo exponer, en la misma ciudad neoyorquina, con Picasso, Dalí, Gris, Miró y otros artistas españoles exiliados en Schaeffer Galleries, pudiendo comprobar las relaciones y enfrentamientos del burgalés con algunos de los participantes de esta muestra. Desde ese momento, ya alcanzada una madurez artística plena, recibió diversos encargos, no solo en la República Dominicana, sino también en otros países, lo que le llevó a cumplir su sueño de pintar murales en México, midiéndose con los grandes maestros del muralismo en su propio lenguaje.

La década de los cincuenta estuvo llena de éxitos en la carrera del artista, pero también de incertidumbres, lo que le llevó a decidir regresar a su patria natal en 1960.

La importancia de Vela Zanetti como pintor en el exilio, es un eje central de esta investigación, un claro ejemplo de la historia paralela de España que la ruptura de la nación durante la Guerra Civil provocó. El burgalés pasó por todos los estadios que hemos ido determinando a lo largo de esta investigación y estas conclusiones: participó activamente en la contienda, como combatiente y como artista; salió de España por los Pirineos y estuvo en un campo de refugiados en Francia; llegó a la República Dominicana, pero su primer encargo artístico de consideración lo recibió de Puerto Rico, adonde tuvo que viajar; perfeccionó su técnica en Santo Domingo, dejándose imbuir por la estética dominicana; mantuvo sus creencias ideológicas y su pertenencia política al Partido Socialista; dejó su impronta en la isla a través de exposiciones, murales y docencia desde la ENBA; hubo de sobreponerse a la utilización política del régimen dominicano; alcanzó el pleno éxito, que le llevó al plano internacional y regresó finalmente a España.

El pintor ha pasado a formar parte de la historia del arte dominicano, como uno de sus grandes artistas del siglo XX. Siempre se sintió un refugiado español, pero también amó aquel país cuyas gentes siempre le trataron con cariño incluso en los momentos más complicados. Por ello, también forma parte de la historia del arte español contemporáneo. Su obra durante su exilio y la importancia que se le concede en su país de destino, son pruebas evidentes de esa influencia de doble dirección que hemos comentado; también sus exposiciones, su participación en las Bienales y su docencia desde la ENBA, lo encuadran como un referente para el arte dominicano, y la inclusión de temáticas del indigenismo en sus obras, pese a mantener un poso estilístico propio, le hacen acreedor de una estética influenciada por el entorno tropical en el que residió.

Por otra parte, su éxito como muralista en la isla dominicana, EE.UU., México y, posteriormente, en España, son también prueba evidente de la importancia del exilio artístico español y su inclusión de pleno derecho en la historia del arte en España. Su ejemplo es quizá el más visible, pero hubo otros grandes artistas en estas islas del Caribe sin los que el arte español del siglo XX no estaría completo, artistas que hemos ido analizando a lo largo de esta investigación y que con sus obras enriquecen, sin lugar a dudas, el panorama artístico del país, pues a diferencia del arte que se llevaba a cabo en el interior de España, las influencias del trópico en sus obras aportan una nueva forma de comprender el arte.

En definitiva, el arte español del siglo XX no puede entenderse tan solo analizando lo que sucedió dentro del territorio, sino que la historia de los exiliados en sus países de destino es una parte inherente a la historia de España, una parte, además, llena de ejemplos repletos de modernidad, insertos en la vanguardia y de una originalidad plena, sobre todo ante la comparación del arte moderno español.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- **Archivos, bibliotecas y museos.**

AECID – Biblioteca Hispánica. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Madrid).
AFIP – Archivo de la Fundación Indalecio Prieto (Alcalá de Henares).
AFVZ – Archivo de la Fundación Vela Zanetti (León).
AGN – Archivo General de la Nación (Santo Domingo – República Dominicana).
AHN – Archivo Histórico Nacional (Madrid).
BDUPRRP – Biblioteca Digital Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico.
BNE – Biblioteca Nacional de España (Madrid).
BUCM – Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.
BVNP – Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Valencia).
CCESD – Biblioteca Centro Cultural de España en Santo Domingo (Santo Domingo – República Dominicana).
CDMH – Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca).
ENAV – Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Visuales (Santo Domingo – República Dominicana).
FEG – Museo - Fundación Eugenio Granell (A Coruña).
FUE – Archivo de la Fundación Universitaria Española (Madrid).
MAM – Museo de Arte Moderno (Santo Domingo – República Dominicana).
MB – Museo Bellapart (Santo Domingo – República Dominicana).
MNCARS – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

- **Publicaciones especializadas.**

24 Bienal Nacional de Artes Visuales. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, 2007.

ACOSTA MATOS, Eliades (ed.). *La dictadura de Trujillo: documentos (1940-1949)*, vol. III, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2012.

— *La dictadura de Trujillo: documentos (1950-1961)*, vol. VI, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2012.

AGUIRRE, Eduardo, AZCOAGA, Enrique, CLARIANA, Bernardo [et al.]. *Vela Zanetti*, Valladolid, Caja España, 1994.

AGUIRRE, Eduardo (coord.). *Vela Zanetti y los Derechos Humanos*, León, Fundación Vela Zanetti, Caja España, 1999.

AGUIRRE, Eduardo (coord.). *Vela Zanetti (1913-1999)*, Burgos, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, Diputación Provincial de Burgos, Fundación Vela Zanetti, 2000.

AIGUABELLA, Javier (ed.). *Santo Domingo 1939-1943. Fotografías de Kurt Schnitzer (CONRADO)*, Santo Domingo, Centro Cultural de España en República Dominicana, 2007.

ALBA, Joaquín de (KIN). *Marionetas comunistas en El Caribe. Castro y otros "demócratas"*, Ciudad Trujillo, Editora del Caribe, 1958.

ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS, Juan B. *El incidente del trasatlántico Cuba. Una historia del exilio republicano español en la sociedad dominicana 1938-1944*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación. Comisión Permanente de Efemérides Patrias, 2012.

ALMOINA, José. *Yo fui secretario de Trujillo*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1950.

Ateneo Dominicano. Bases y reglamentos, Santo Domingo R.D., 1932.

BENÍTEZ, Marimar. "La década de los cincuenta: afirmación y reacción" en BÁEZ, Myrna y TORRES MARTINÓ, José A. (eds.). *Puerto Rico: arte e identidad*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 115-141.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Biblioteca de Historia, nº 30), 1996.

— *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, León, Ayuntamiento de Astorga, 2007.

— "Los viajes misionarios de la poesía y del arte al Caribe en la diplomacia franquista" en CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.). *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 699-718.

— "Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba" en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.). *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid, CSIC (Col. Biblioteca de Historia del Arte, 22), 2014, pp. 89-106.

— "Legados y esperanzas en los creadores españoles del exilio de 1939 en Cuba" en BARREIRO LÓPEZ, Paula y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fabiola (eds.). *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid, MNCARS, 2015, pp. 59-69.

CANAL, Jordi (ed.). *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España: siglos XV-XX*, Madrid, Sílex, 2007.

CARO GINEBRA, José Antonio y GIL FIALLO, Laura. *Vela Zanetti. Obras de colecciones privadas*, Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana, 2003.

CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio (comp.). *Una pluma en el exilio. Los artículos publicados por Constancio Bernardo de Quirós en República Dominicana*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2009.

— *Jesús de Galíndez. Escritos desde Santo Domingo y artículos contra el régimen de Trujillo en el exterior*, Santo Domingo, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación, 2010.

— *Javier Malagón Barceló, el derecho indiano y su exilio en la República Dominicana Santo Domingo*, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación, 2010.

CASSÁ, Roberto. *Movimiento obrero y lucha socialista en la República Dominicana. (Desde los orígenes hasta 1960)*, Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1990.

CIAURRIZ, Miguel Ángel. *Parroquia de Nuestra Señora de la Consolación*, Santo Domingo, GBN, 2012.

COLMEIRO, José F. “El surrealismo testimonial de Eugenio Granell: Guerra Civil y exilio transatlántico en la *Novela del Indio Tupinamba*” en JATO BRIZUELA, Mónica, ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, SAN MIGUEL CASILLAS, María Luisa (eds.). *España en la encrucijada de 1939. Exilio, cultura e identidades*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007, pp. 195-219.

CORDERO DEL CAMPILLO, Miguel, FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Juan Antonio y AGUIRRE ROMERO, Eduardo. *Vela Zanetti y Gordón Ordás. Correspondencia en el exilio*, León, Ayuntamiento de León-Fundación Vela Zanetti, 2002.

CRÉMER, Victoriano. *El libro de Vela Zanetti*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. *El exilio republicano español en Cuba*, Salamanca, Siglo XXI, 2009.

FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. *Ensayos, encuentros e invenciones*, Madrid, Huerga y Fierro, 1998.

FERNÁNDEZ SPENCER, Antonio. *José Vela Zanetti. El pintor. La crítica. Ilustraciones*, Ciudad Trujillo, Editora La Española, 1954.

GALÍNDEZ, Jesús de. *La era de Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1956.

GARDINER, Clinton Harvey. *La Política de inmigración del dictador Trujillo. Estudio sobre la creación de una imagen humanitaria*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1979.

GATÓN ARCE, Freddy (ed.), *Publicaciones y Opiniones de la Poesía Sorprendida*, San Pedro de Macorís, Universidad Central del Este, 1988.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Dibujos de Vela Zanetti*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones (Col. "Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura", nº 17), 1972.

GERÓN, Cándido. *Siglo XX en las Artes Visuales Dominicanas*, vol. I, Santo Domingo, Editora Corripio, 2002.

GIL FIALLO, Laura del Pilar. *El exilio español de 1939 en Santo Domingo y su influencia en el arte y la cultura dominicana*, (Tesis doctoral inédita), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1998.

GRIJALBA, Fraiz. *Artistas españoles en Santo Domingo*, Ciudad Trujillo, Sindicato Nacional de Artes Gráficas, 1942.

GRIJALBA, Fraiz y JUNYENT A. J. *Gausachs*, Caracas, Editorial Grafolit, 1945.

GÓMEZ, Paula, MILLER, Jeannette y UGARTE, María. *Murales dominicanos*, Santo Domingo, Amigo del Hogar, 2000.

GONZÁLEZ LAMELA, María del Pilar. *El exilio artístico español en El Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, 1936-1960*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1999.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Dalma G. *Las aportaciones culturales de los exiliados españoles en Puerto Rico*, (Tesis doctoral inédita), Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Valladolid, 1997.

GONZÁLEZ SIERRA, Elvin. *Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)*, (Tesis doctoral inédita), Córdoba, Universidad de Córdoba, 2010.

GUERRERO, Myrna. *El Palacio de Bellas Artes, 1956-2008*, Santo Domingo, Secretaría de Estado de Cultura, 2008.

HACHÉ, Ángel. *Escuela Nacional de Bellas Artes. Recopilación de datos 1942-1999*, Santo Domingo, ENBA, DGBA, 1999.

HERRERÍN LÓPEZ, Ángel. "La JARE en la República Dominicana" en *III Congreso sobre el republicanismo en la historia de España. Los exilios en España, siglos XIX y XX*, vol. II, Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá Zamora, 2005, pp. 461-478.

III Exposición Bienal de Artes Plásticas [bases], Ciudad Trujillo R.D., Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1946.

“La Bienal en la República Dominicana” en *El libro de las Bellas Artes*, Santo Domingo, Secretaria de Estado de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 2000, pp. 16-18.

LLORENS, Vicente. *Memorias de una emigración. (Santo Domingo, 1939-1945)*, Sevilla, Renacimiento (Col. Biblioteca del Exilio, 27), 2006.

LAGUERRE, Enrique. *Segundo libro de pingüinos: esculturas en madera de Compostela*, San Juan de Puerto Rico, La Trulla, 1975.

MARTE, Jorge. *Santo Domingo en los murales del Palacio Consistorial*, [folleto], Santo Domingo, Ayuntamiento del Distrito Nacional, 2009.

MEDRANO, Guillermina. *Nuevas Raíces. Testimonios de mujeres españolas en el exilio*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1993.

MERCADER, José. *Historia de la caricatura dominicana*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2012.

MILLER, Jeannette. *La mujer en el arte dominicano (1844-2000)*, Santo Domingo, Progreso, 2005.

— *Textos sobre arte, literatura e identidad. Ensayos*, Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana, 2009.

MILLER, Jeannette y UGARTE, María. *Arte dominicano, 1844-2000. Pintura, dibujo, gráfica y mural*, Santo Domingo, Codetel, 2001.

— *1844-2000. Arte Dominicano. Escultura, instalaciones, medios no tradicionales y arte vitral*, Santo Domingo, Codetel, 2002.

Murales Iglesia de San Cristóbal, Roma, Arti Grafiche Giuseppe Menaglia, s/f.

NARANJO OROVIO, Consuelo. *Cuba, otro escenario de lucha: la guerra civil y el exilio republicano*, Madrid, CSIC, 1988.

— “El exilio republicano español en Puerto Rico” en PLA BRUGAT, Dolores (coord.). *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, México, DGE Ediciones, 2007, pp. 567-612.

NARANJO OROVIO, Consuelo, LUQUE, M^a Dolores y ALBERT ROBATTO, Matilde (coord.). *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*, Madrid, Doce Calles, 2011.

PASCUAL WRIGHT, Ariadne y UREÑA RIB, Fernando (eds.). *A Spanish sculptor in exile. The art and life of Manolo Pascual*, Austin, Artmaster Publishing, 2011.

Pinturas murales del Consejo de Administrativo del Distrito de Santo Domingo, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1946, s/p.

PLA BRUGAT, Dolores (coord.). *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, México, DGE Ediciones, 2007.

PORTELA YAÑEZ, Charo (ed.). *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y El Caribe 1939-1989. Memorias del Congreso Conmemorativo celebrado en San Juan de Puerto Rico*, Sada, Ediciós do Castro, 1991.

— (ed.). *Jornadas de la emigración gallega a Puerto Rico. Actas del Congreso celebrado en San Juan el 30, 31 de enero y 1 de febrero de 1996*, Sada, Ediciós do Castro, 1997.

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *España y los comienzos de la Pintura y la Escultura en América*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1966.

— “Pintura y escultura en Santo Domingo” en *Crítica de literatura y arte. Filosofía*, vol. IV, Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana, Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 2009, pp. 581-670.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Javier. “El pintor Vela Zanetti: guerra civil y represión”, en BALCELLS, José María y PÉREZ BOWIE, Antonio José (eds.). *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 19-27.

ROSARIO FERNÁNDEZ, Reina C. (coord.). *El exilio republicano español en la sociedad dominicana*, Santo Domingo, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación, Academia Dominicana de la Historia, 2010.

SANTOS, Danilo de los. *Memoria de la Pintura Dominicana: raíces e impulso nacional, 2000 a. C.-1924*, Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003.

— *Memoria de la Pintura Dominicana: lenguajes y tendencias, 1950-1960*, Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003.

— *Memoria de la Pintura Dominicana: impulso y desarrollo moderno, 1920-1950*, Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003.

— *Memoria de la Pintura Dominicana: convergencia de generaciones, 1940-1950*, Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2004.

— *Arte e historia en la colección de artes visuales del Banco Popular Dominicano*, Santo Domingo—República Dominicana, Amigo del Hogar, 2014.

SASTRE, Luis. *Vela Zanetti*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

SEGRE, Roberto. "Un ménage á trois urbanístico: José Luis Sert en La Habana" en POZO, José Manuel y TÁRRAGO MINGO, Jorge (coord.). *Actas del Congreso Internacional Miradas cruzadas. Intercambios entre Latinoamérica y España en la arquitectura española del siglo XX, celebrado el 13 y 14 de marzo de 2008*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2008, pp. 9-26.

SURO, Darío. *Arte dominicano (Monografía de las Artes Plásticas Dominicanas)*, Santo Domingo, ¡Ahora! (col. Pensamiento y Cultura, vol. I), 1969.

TIÓ, Teresa. "Breve panorama de las artes plásticas en Puerto Rico: la afirmación de una identidad" en GONZÁLEZ VALES, Luis E. y DOLORES LUQUE, María (coord.). *Historia de Puerto Rico*, Madrid, CSIC, Oficina de Servicios Legislativos. Historiador de Puerto Rico, Centro de Investigaciones Históricas del a UPR recinto Río Piedras, Doce Calles (col. *Historia de las Antillas*, vol. IV), 2012, pp. 581-607.

VALLDEPERES, Manuel. *Obra crítica en el periódico El Caribe. Artes Plásticas*, 2 vols. Santo Domingo, Comisión Permanente de la Feria Nacional del Libro, 1998.

UGARTE, María. *Colección Las Damas, Santo Domingo*, Voluntariado del Museo de las Casas Reales, 1978.

— *Textos literarios*, Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana, 2006.

VALLDEPERES, Manuel. "El arte de nuestro tiempo" en *Crítica de literatura y arte. Filosofía*, vol. IV, Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana, Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 2009, pp. 217-260.

VEGA, Bernardo. *La migración española de 1939 y los inicios del marxismo-leninismo en la República Dominicana*, Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1984.

VELA ZANETTI, José. *Viaje a la pintura mural*, [Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. José Vela Zanetti y contestación del Excmo. Sr. D. Luis García-Ochoa Ibáñez], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.

VILLAVIEJA LLORENTE, Carlos. *Textos de un escultor. Enrique Moret Astruells*, Sueca, Universitat Politècnica de València, 2011.

- **Catálogos de exposiciones.**

52 Óleos de Granell, [cat. exp.]. Oficina de Turismo de Guatemala. Guatemala, Universidad Popular, 1947.

AGUIRRE ROMERO, Eduardo (comisario). *Vela Zanetti. Antológica (1929-1998)*, [cat. exp.]. Salamanca, Fundación Vela Zanetti, Caja Rural de Burgos, 2001.

— (comisario y coord.). *Vela Zanetti en la ONU*, [cat. exp.], León, Fundación Vela Zanetti, 2003.

AIGUABELLA, Javier. *Gausachs íntimo*, [cat. exp.], Santo Domingo, Centro Cultural de España, 2005.

AZCÁRATE, Graciela y GONZÁLEZ, Natalia (comisarias). *Más fuerte que la muerte. Exposición fotográfica "Refugiados españoles a República Dominicana 1939-1940"*, [cat. exp.], Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2008.

CARTAGENA PORTALATÍN, Aída. *Galería Nacional de Bellas Artes* [cat. exp.], Santo Domingo, Secretaría de Educación, Bellas Artes y Cultos. Dirección General de Bellas Artes, 1964.

CASSÁ, Roberto, GUERRERO, Myrna, SANTOS, Danilo de, TOLENTINO, Marianne de. *Huellas por La Mar. Deslumbamientos-Alumbramientos*, [cat. exp.], Santo Domingo, Palacio de Bellas Artes, 2010.

Catálogo de exposición de pinturas, [cat. exp.], San Juan de Puerto Rico, Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico, 12 de mayo de 1956.

C.R. *José Vela Zanetti. Paintings*, [cat. exp.], Nueva York, Argent Galleries, 1948.

CORRAL CASTANEDO, Antonio, CRÉMER, Victoriano, GAYA NUÑO, Juan Antonio y HIERRO, José. *Vela Zanetti. Entre España y América*, [cat. exp.], León, Banco de Bilbao, 1979.

Eugenio F. Granell (1912-2001). Una visión surrealista, [cat. exp.], Barcelona, Sala Dalmau, 2010.

Exposición de Bellas Artes con motivo de la II Conferencia Interamericana del Caribe, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Ateneo Dominicano, 1 al 15 de junio de 1940.

Exposición Eugenio Fernández Granell, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Galería Nacional de Bellas Artes, del 28 de agosto al 5 de septiembre de 1943. BVNP-FVLLC

Exposición de E.F. Granell, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Galería Nacional de Bellas Artes, 15 al 25 de noviembre de 1945.

Exposición Eugenio F. Granell, [cat. exp.]. San Juan de Puerto Rico, Ateneo Puertorriqueño, 20 de mayo a 2 de junio de 1946.

Exposición El Mirador Azul, [cat.exp.], San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1957.

FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. "La aventura surrealista en las Antillas" en BONET, Juan Manuel (comisario). *El Surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, [cat. exp.]. Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, pp. 95-110.

FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio, GUIGON, Emmanuel, RUIZ, Javier, TORRENTE LARROSA, Aurelio. *Eugenio Fernández Granell*, [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, 2003.

GIL FIALLO, Laura. *La impronta española en la pintura dominicana contemporánea*, [cat. exp.], Santo Domingo, Centro Cultural Hispánico, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1995.

GIL FIALLO, Laura; GÓMEZ JORGE, Paula y UGARTE, María. *Arte moderno dominicano. Narrativas e imaginarios*, [cat. exp.], Huelva, Fundación Caja Rural del Sur, 2009.

GÓMEZ JORGE, Paula (comisaria). *J. Gausachs. Memoria de dos mares*, [cat. exp.], Santo Domingo, Museo Bellapart, 2005.

GONZÁLEZ GARCÍA, Sebastián. *Carlos Marichal. 10 años de Diseño tipográfico, editorial, teatral, comercial*, [cat. exp.], Río Piedras, Universidad de Puerto Rico Museo de Historia, Antropología y Arte, 10 de marzo de 1960.

GUERRERO, Myrna y SANTOS, Danilo de (comisarios). *Huellas por la mar. Deslumbramientos-Alumbramiento*, [cat. exp.], Santo Domingo, Archivo General de la Nación, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Galería Nacional de Bellas Artes, 2010.

— *Vanguardia escultórica en la colección Bellapart*, [cat. exp.], Santo Domingo, Museo Bellapart, 2013.

GUIGON, Emmanuel y SEBBAG, Georges. *Los Granell de André Breton. Sueños de amistad*, [cat. exp.], Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 2010.

GUILLAMON, Julià. *Literaturas del exilio. Santo Domingo*, [cat. exp.], Madrid, SEACEX, 2007.

JONES, Theodore. *Catálogo de la primera exposición de diseño industrial*, [cat. exp.], Museo de la Universidad, Universidad de Puerto Rico, 13 de marzo a 8 abril de 1961.

LARREA, Juan. *Contemporary Spanish Paintings*, [cat. exp.], Nueva York, Schaeffer Galleries, 1953.

LÓPEZ BERNÁRDEZ, Carlos (comisario). *Diáspora. 10 artistas galegos no exilio latinoamericano 1930-1970*, [cat. exp.], Vigo, Fundación MARCO, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2005.

MILLAS, Jorge. *Catálogo Granell Pinturas*, [cat. exp.], San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, septiembre 1949.

MILLER, Jeannette y TOLENTINO, Marianne de. *Vela Zanetti. La obra dominicana de Vela Zanetti 1939-1981*, [cat. exp.], Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, 1981.

MILLER, Jeannette. Arte dominicano contemporáneo, [cat. exp.], Nueva York, The Signs Gallery, 1981.

— *Arte dominicano, artistas españoles y modernidad, 1920-1961*, [cat. exp.]. Santo Domingo, Centro Cultural Hispánico, 1996.

MYRON, Robert. *Manolo Pascual. Exposición Retrospectiva. 60 años de escultura y dibujo*, [cat. exp.], Santo Domingo, Dirección General de Bellas Artes, diciembre de 1980, p. 7.

NAVARRETE, José Antonio y VÁZQUEZ DÍAZ, Ramón. “En torno al surgimiento del arte moderno en Cuba” en *La vanguardia, surgimiento del arte moderno en Cuba*, [cat. exp.], La Habana, Museo Nacional, 1989.

PÉREZ DE RUÍZ, Sonia (ed.). *Manolo Pascual. Retrospectiva Homenaje*, [cat. exp.], Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, 28 de julio de 1983.

Pinturas de Eugenio F. Granell, [cat. exp.], San Juan de Puerto Rico, Sala de Exposiciones de la Universidad, 23 de abril a 7 de mayo, 1946.

Private Exhibit of Modern Spanish Painters, [folleto exp.], Ciudad Trujillo, Legation of the United States of America, 31 de julio de 1942.

R.D.N. *Exposición de José Vela Zanetti*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Galería Nacional de Bellas Artes, 15 de septiembre de 1945.

ROWE, L. S. y WALLACE, Henry A. *Latin American Exhibition of Fine Arts*, [cat. exp.], Nueva York, Riverside Museum, 23 de julio a 20 de octubre de 1940.

TOLENTINO, Marianne de. *Los Inmigrantes*, [cat. exp.]. Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, 31 de mayo de 1989.

Vela Zanetti expone 34 dibujos y un boceto mural en la Galería Velázquez, [programa de mano exp.], Buenos Aires, Galería Velázquez, 1954.

VICENTE, Henry. *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Exteriores, 2007.

ZANETTI, Vela. *Exposición de Estampas Españolas del pintor español Vela Zanetti*, [cat. exp.], Ciudad Trujillo, Ateneo Dominicano, 24 al 26 de noviembre de 1939.

- **Publicaciones periódicas.**

“Abierta la exposición de Estampas Españolas en el Ateneo anoche” en *Listín Diario*, nº 16.399, Ciudad Trujillo, 28 de octubre de 1939, pp. 1 y 4.

“Abierta al público la exposición del pintor español Vela Zanetti” en *Listín Diario*, nº 16.590, Ciudad Trujillo, 10 de mayo de 1940, pp. 1 y 5.

“Abierta la exposición de “Blas” anoche en el Ateneo Dominicano” en *El Listín Diario*, nº 16.604, Ciudad Trujillo, 24 mayo de 1940, p. 1.

“Ábside inaugura exposición de arte católico esta tarde en Galería de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 18 de octubre de 1954, [recorte de prensa del AGN].

“Acerca de pintura y pintores del siglo XX, habló el Ing. Caro en la Escuela de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 13 de febrero de 1952, [recorte de prensa del AGN].

“Actividades de la Junta de Cultura Española” en *España Peregrina publicación mensual de la Junta de Cultura Española*, nº 1, México D.F., febrero 1940, p. 42.

“Actos celebrados anoche con motivo de la Segunda Reunión Interamericana del Caribe” en *La Nación*, nº 102, Ciudad Trujillo, 1 de junio de 1940, p. 10.

“Adhesión de intelectuales” en *ABC*, nº 10.349, Madrid, 31 de julio de 1936, p. 30.

“Agasajo esta tarde al pintor J. Vela Zanetti” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 18 de junio de 1952, [recorte de prensa del AGN].

ALTOLAGUIRRE, Manuel. “Homenaje a Shum” en *El Mundo*, nº 13.159, La Habana, 18 de octubre de 1942, p. 2.

ÁLVAREZ, Faustino F. “Vela Zanetti, en su pequeño universo” en *Dominical*, Madrid, 19 de octubre de 1986, pp. 30-33.

ARRIVÍ, Francisco. “El arte de la escenografía en Puerto Rico” en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, nº 76-77, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, julio-diciembre 1977, pp. 110-121.

“Ayer se procedió a la inauguración de las pinturas murales del Palacio del Distrito” en *La Nación*, nº 1.465, Ciudad Trujillo, 1 de marzo de 1944, p. 10.

BLAS. “Carta abierta al Secretario de Educación Pública y Bellas Artes” en *La Nación*, nº 103, Ciudad Trujillo, 2 de junio de 1940, p. 9.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. “Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de Arte” en *Astórica. Revista de estudios astorganos*, nº 31, Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 2012, pp. 183-208.

— “El exilio en Puerto Rico de los artistas españoles de la diáspora republicana de 1939” en OPATRNÝ, Josef, *Migraciones en el Caribe Hispano*, Ibero-Americana

Pragensia-Supplementum 31/2012, Praga, Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2012, pp. 107-121.

— “La crítica ocasión de la II Bienal Hispanoamericana de Arte” en *Revista de Historiografía*, nº 19, Madrid, Instituto de Historiografía “Julio Caro Baroja”, febrero de 2013.

CAMP, Jean. “Manolo Pascual ou la féconde inquiétude” en *Arts*, nº 183, Paris, 8 de octubre de 1948, s/p.

CAÑETE QUESADA, Carmen. “Testimonio de la exiliada española María Ugarte” en *Cuadernos Americanos*, nº 127, México D. F., UNAM, enero-marzo 2009, pp. 125-144.

“Caricaturista Kin presenta exposición en todo el país” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 5 de febrero de 1955 [recorte de prensa del AGN].

CARTAGENA PORTALATÍN, Aída. “En la Cuarta Bienal de la Galería de Bellas Artes” en *El Caribe*, nº133, Ciudad Trujillo, 24 de agosto de 1948, p. 13.

— “En la Cuarta Bienal de la Galería de Bellas Artes” en *El Caribe*, nº133, Ciudad Trujillo, República Dominicana, 24 de agosto de 1948, p. 13.

“Clausuran hoy II Bienal Hispanoamericana de Arte” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 18 de noviembre de 1954, [recorte de prensa de la AGN].

CONTÍN AYBAR, Pedro René. “In Memoriam” en *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, nº 80 (Nº Extraordinario Homenaje a Rafael Díaz Niese), Ciudad Trujillo, Distrito de Santo Domingo, abril 1950.

— “Obras de arte del Palacio de Bellas Artes” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 13 de mayo de 1956, p. 11.

“Cuadros premiados en el Concurso de Pintura del Centenario”, en *La Nación*, nº 1.477, Ciudad Trujillo, 13 de marzo de 1944, p. 12

“Cuba organizará exposiciones en los países americanos” en *La Nación*, nº 111, Ciudad Trujillo, 10 de junio de 1940, p. 9.

“Cursillo sobre Estética del Color iniciado en la Escuela de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 7 de octubre de 1950, [recorte de prensa del AGN].

“Debe prorrogarse algunos días la III Exposición Bienal de Artes Plásticas. Por su importancia como exponente de nuestro arte actual” en *La Nación*, nº 2.376, Ciudad Trujillo, 1º de septiembre de 1948, p. 7.

“Develado el busto del Genlmo. Trujillo en S. F. de Macorís” en *La Nación*, nº 1.461, Ciudad Trujillo, 27 de febrero de 1944, p. 4

DÍAZ NIESE, Rafael. “La Exposición Nacional de Bellas Artes. Celeste Woss y Gil” en *La Nación*, nº 692, Ciudad Trujillo, 13 de enero de 1942, p. 9.

— “El paisajista José Gausachs” en *La Nación*, nº 1.433, Ciudad Trujillo, 30 de febrero de 1944, p. 7.

— “Un lustro de esfuerzo artístico” [1945] en *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, nºs. 19-29/30, Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana (col. Banreservas, vol. III), 1997, pp. 261-364.

“Dirección de Bellas Artes instituye la celebración del “Vernissage” con motivo de apertura de la V Exposición Bienal” en *La Nación*, nº 3.810, Ciudad Trujillo, 10 de agosto de 1950, p. 10.

DOMÍNGUEZ NOVAS, Juan F., GONZÁLEZ, Raymundo (eds.). *Boletín del Archivo General de la Nación*, nº 135, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, enero-abril 2013.

“Editorial. Por la futura Escuela de Bellas Artes” en *Listín Diario*, nº 16.575, Ciudad Trujillo, 26 de abril de 1940, p.2.

“El acto de esta noche a las ocho y media en el Ateneo Dominicano” en *Listín Diario*, Ciudad Trujillo, nº 16.398, 27 de octubre de 1939, p. 2.

“El Caribe otorgará premio en Bienal de Artes Plásticas” en *El Caribe*, nº 860, Ciudad Trujillo, 22 de agosto de 1950, p. 9.

“El dibujante Toni presentará un conjunto de treinta caricaturas” en *La Nación*, nº 1.579, Ciudad Trujillo, 24 de junio de 1944, p. 7.

“El escultor Soto hará un busto de doña Julia Molina viuda Trujillo” en *La Nación*, nº 1.460, Ciudad Trujillo, 26 de febrero de 1944, p. 6.

“El esfuerzo de los artistas requiere mayores estímulos” en *La Nación*, nº 3.802, Ciudad Trujillo, 2 de agosto de 1950, p. 8.

“El homenaje de los republicanos españoles” en *La Nación*, nº 1.461, Ciudad Trujillo, 27 de febrero de 1944, p. 17.

“El Jurado otorgó los premios de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.361, Ciudad Trujillo, 17 de agosto de 1946, p. 7.

“El martes próximo será oficialmente inaugurada la Segunda Exposición Nacional de Artes Plásticas. Cuantiosos artistas estarán representados en ella con sus propias producciones” en *La Nación*, nº 1461, Ciudad Trujillo, 27 de febrero de 1944, p. 22.

“El pintor Marcial Schotborgh recibió el premio S. Cristóbal” en *La Nación*, nº 3.104, Ciudad Trujillo, 1 de septiembre de 1948, p. 13.

“El Presidente Trujillo inauguró ayer la exposición de la Galería Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 1.633, Ciudad Trujillo, 17 de agosto de 1944, p. 12.

“El Teatro Universitario hizo su presentación anteanoche en las históricas ruinas de San Francisco con “La Viuda de Padilla”. La obra de Martínez de la Rosa que hace cien años representaban los Trinitarios, fue (sic) llevada a la escena con admirable propiedad y gran acierto” en *La Nación*, nº 1.459, Ciudad Trujillo, 25 de febrero de 1944, p. 6.

“En las ruinas de San Francisco fue puesta anoche en escena “La Dama Boba” en *La Nación*, nº 107, Ciudad Trujillo, 6 de junio de 1940, p. 10.

“En vísperas de la Segunda Exposición Bienal de Artes Plásticas. Han dado comienzo los trabajos de instalación relativos a la misma” en *La Nación*, nº 1453, Ciudad Trujillo, 19 de febrero de 1944, p. 12.

“Es muy visitada por el público la Exposición de Artes Plásticas. Importante aportación artística a la celebración del Centenario” en *La Nación*, nº 1.469, Ciudad Trujillo, 5 de marzo de 1944, p. 11.

“Envían obras participarán en Bienal Hispanoamericana” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 1 de agosto de 1955, [recorte de prensa del AGN].

ESCOBAL, Luis S. “La V Exposición Bienal” en *La Nación*, nº 3.825, Ciudad Trujillo, 26 de agosto de 1950, p. 9.

“Escuela Nacional de Bellas Artes” en *The English News Letter*, nº 7, Ciudad Trujillo, English Section of the Secretariat of Education and Fine Arts, julio 1946, portada.

“Escuela Nacional de Bellas Artes. Profesores” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 16 de mayo de 1950, p. 45, [recorte de prensa del AGN].

“Está abierto el concurso de admisión a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Bases” en *La Opinión*, Ciudad Trujillo R.D., 19 de agosto de 1942, [recorte de prensa del AGN].

“Esta noche será la presentación del Teatro Universitario”, en *La Nación*, nº 1.457, Ciudad Trujillo, 23 de febrero de 1944, p. 11.

“Esta noche será inaugurada la exposición de José Gausachs. Permanecerá abierta al público hasta el día 5 de febrero en la Galería Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 1.433, Ciudad Trujillo, 30 de febrero de 1944, p. 7.

“Exposición de Estampas Españolas en el Ateneo” en el *Listín Diario*, nº 16.396, Ciudad Trujillo, 25 de octubre de 1939, p. 2.

“Exposición de pintura y escultura en Santiago” en *La Nación*, nº 123, Ciudad Trujillo, 22 de junio de 1940, p. 11.

“Exposición de Toni” en *La Nación*, nº 1.578, Ciudad Trujillo, 23 de junio de 1944, p. 7.

FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. “Hungría, un pueblo en paz dentro de Europa en guerra” en *La Nación*, nº 124, Ciudad Trujillo, 23 de junio de 1940, p. 6.

— “Proporción Franquista” en *Democracia*, Ciudad Trujillo, 1940, p. 3, [recorte de la publicación de la BVNP – Fondo Vicente Llorens].

— “La Exposición de dibujo y pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 14 de julio de 1943, p. 3, [recorte de prensa del AGN].

— “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. I.- Los Maestros” en *La Nación*, nº 1.467, Ciudad Trujillo, 3 de marzo de 1944, p. 11.

— “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. II.- Los paisajistas” en *La Nación*, nº 1.468, Ciudad Trujillo, 4 de marzo de 1944, p. 11.

— “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. Otros cuadros y pintores IV” en *La Nación*, nº 1.472, Ciudad Trujillo, 8 de marzo de 1944, p. 7.

— “Notas acerca de la II Exposición Bienal de Artes Plásticas. V.- Los dibujantes” en *La Nación*, nº 1.473, Ciudad Trujillo, 9 de marzo de 1944, p. 7.

— “Futuros artistas” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 24 de julio de 1945, [recorte de prensa del AGN].

— “Las artes. Saludo a André Breton” en *La Nación*, nº 2.188, Ciudad Trujillo, 24 de febrero de 1946, p. 10.

— “Influencia de la Escuela de París en la joven pintura dominicana” en *La Nación*, nº 2.374, Ciudad Trujillo, 30 de agosto de 1946, p. 7.

“Fijada fecha para abrir la cuarta Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 3.025, Ciudad Trujillo, 15 de junio de 1948, p. 12.

“Fue inaugurada ayer domingo la III Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.363, Ciudad Trujillo, 19 de agosto de 1946, p. 7.

GATÓN ARCE, Freddy. “En fin, ¿quién regresa o se estancó? ¿Manuel Valldeperes, Suro, Hernández Ortega?” en *El Caribe*, nº 141, Ciudad Trujillo, 1 de septiembre de 1948, p. 13.

— “Manuel Valldeperes y una actitud comprometida y comprometedora” en *El Caribe*, nº143, Ciudad Trujillo, 3 de septiembre de 1948, p. 12.

“Gausachs ha obtenido un justo éxito artístico con su exposición” en *La Nación*, nº 1.436, Ciudad Trujillo, 2 de febrero de 1944, p. 7.

GIL FIALLO, Laura del Pilar. “El exilio español de 1939 en Santo Domingo y su aporte a la cultura y el arte dominicanos” en *Artigrama*, nº13, [versión electrónica], Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 457-461.

“Gobierno compra escultura para el Palacio de Bellas Artes” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 19 de noviembre de 1954, [recorte de prensa del AGN].

GÓMEZ DÍAZ, Francisco. “Martín Domínguez Esteban. La labor de un arquitecto español exiliado en Cuba” en *RA. Revista de Arquitectura*, vol. 10, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008, pp. 59-68.

GÓMEZ DU BREIL, José M. “Con motivo de la Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *El Caribe*, nº 142, Ciudad Trujillo, República Dominicana, 2 de septiembre de 1948, p. 13.

GONZÁLEZ HERRERA, Julio. “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal I” en *El Caribe*, nº 145, Ciudad Trujillo, 5 de septiembre de 1948, p. 12.

— “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal II” en *El Caribe*, nº 146, Ciudad Trujillo, 6 de septiembre de 1948, p. 13.

— “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal III” en *El Caribe*, nº 147, Ciudad Trujillo, 7 de septiembre de 1948, p. 13.

— “Valldeperes y yo miramos la Exposición Bienal y IV” en *El Caribe*, nº 148, Ciudad Trujillo, 8 de septiembre de 1948, p. 13.

— “Ante la huida estratégica del Señor Valldeperes” en *El Caribe*, nº 153, Ciudad Trujillo, 13 de septiembre de 1948, p. 13.

“Ha sido clausurada la exposición de José Gausachs. Manuel Valldeperes habló acerca de la pintura y los pintores catalanes” en *La Nación*, nº 1.441, Ciudad Trujillo, 7 de febrero de 1944, p. 10.

HEREDIA, Ramón. “Recuperan murales de Vela Zanetti” en *Hoy*, Santo Domingo, 19 de abril de 2012, p. 1C.

HERRERÍN LÓPEZ, Ángel. “La ayuda a los republicanos españoles exiliados en Santo Domingo” en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Nº 63, México D.F., Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, septiembre-diciembre 2005, pp. 152-178.

IBORRA, Ana M. "Exposición de Artes Plásticas en el Palacio Nacional" en *La Nación*, nº 109, Ciudad Trujillo, 8 de junio de 1940, p. 9.

"Inaugurada en el Ateneo Dominicano con brillante éxito la exposición del artista español Manolo Pascual" en *Listín Diario*, nº 16.788, Ciudad Trujillo, 24 de noviembre de 1940, portada y p. 8.

"Hoy será la apertura de la Segunda Exposición Bienal de Artes Plásticas" en *La Nación*, nº 1.464, Ciudad Trujillo, 29 de febrero de 1944, p. 11.

"Hoy se inaugurarán las pinturas murales del Palacio del Distrito. En ellas se refleja la historia de la ciudad, desde su origen hasta la actual Era Trujillo. El pintor Vela Zanetti ha plasmado con notable sentido artístico la síntesis de tan sugestivo tema de carácter histórico" en *La Nación*, nº 1.464, Ciudad Trujillo, 29 de febrero de 1944, p. 10.

"Hoy se inaugura la exposición de Rovira en la Galería Nacional de Bellas Artes", en *La Nación*, nº 1.525, Ciudad Trujillo, 1 de mayo de 1944, p. 11.

"III Exposición Bienal de Artes Plásticas. Hoy se abre la recepción de los trabajos destinados a figurar en la misma" en *La Nación*, nº 2.345, Ciudad Trujillo, 1 de agosto de 1946, p. 5.

"III Exposición de Artes Plásticas" en *La Nación*, nº 2.364, Ciudad Trujillo, 20 de agosto de 1946, p. 7.

"Inaugurada en el Ateneo Dominicano con brillante éxito la Exposición del artista español Manolo Pascual" en *Listín Diario*, nº 16.788, Ciudad Trujillo, 24 de noviembre de 1940, portada y p. 8.

"Inaugurada ayer la Sexta Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *La Nación*, nº. 3.051, Ciudad Trujillo, 10 julio de 1948, p. 14.

"Informe a la JARE" en *Democracia*, Santo Domingo, II, nº 24, 8 de febrero de 1943, [suplemento].

J.M.C. "Joaquín de Alba «Kin»" en *ABC*, Córdoba, 17 de abril de 2013, p. 70.

"José Gausachs expondrá obras en Estados Unidos" en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 25 de febrero de 1952 [recorte de prensa del AGN].

JURENITO, Julio. "Reviviendo un verdadero arte dominicano. En las ruinas de San Francisco el escultor Manolo Pascual reproduce en barro pequeños ídolos indígenas" en *Listín Diario*, nº 16.652, Ciudad Trujillo, 21 de julio de 1940, p. 1 y 8.

L. "La exposición de Toni" en *La Nación*, nº 1.588, Ciudad Trujillo, 3 de julio de 1944, p. 11.

“La exposición de Botello Barros fue inaugurada anoche en El Ateneo” en *El Listín Diario*, nº 16.609, Ciudad Trujillo, 29 de mayo de 1940, p. 7.

“La Exposición Bial se inaugurará con 72 obras” en *El Caribe*, nº 121, Ciudad Trujillo, 12 de agosto de 1948, p. 13.

“La Escuela Nacional de Bellas Artes comenzará mañana lunes sus labores regulares. Después de clausurar la magnífica exposición de los trabajos que realizaron los futuros alumnos” en *La Nación*, nº 948, Ciudad Trujillo, 27 de septiembre de 1942, p. 7.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes estará abierta hasta el día 20” en *La Nación*, nº 693, Ciudad Trujillo, 14 de enero de 1942, p. 9.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 694, Ciudad Trujillo, 15 de enero de 1942, p. 9.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 695, Ciudad Trujillo, 16 de enero de 1942, p. 9.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 696, Ciudad Trujillo, 17 de enero de 1942, p. 9.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 697, Ciudad Trujillo, 18 de enero de 1942, p. 9.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes en el Ateneo” en *La Nación*, nº 698, Ciudad Trujillo, 19 de enero de 1942, p. 9.

“La fuente monumento que los refugiados españoles dedican a la República Dominicana” en *La Nación*, nº 1.510, Ciudad Trujillo, 16 de abril de 1944, p. 3.

“La inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes esta tarde. Recepción en honor del Generalísimo” en *La Nación*, nº 689, Ciudad Trujillo, 10 de enero de 1942, p. 9.

“La III Exposición se inaugura el próximo domingo” en *La Nación*, nº 2.359, Ciudad Trujillo, 15 de agosto de 1946, p. 7.

“La III Exposición Bial de Artes Plásticas obtiene un gran éxito” en *La Nación*, nº 2.365, Ciudad Trujillo, 21 de agosto de 1946, p. 7.

“La ponzoña falangista en acción” en *España Libre*, nº 14, Nueva York, 3 de abril de 1953, portada.

“La V Exposición Bial de Artes Plásticas atrae numeroso público” en *La Nación*, nº 3.818, Ciudad Trujillo, 18 de agosto de 1950, p. 8.

“La opinión extranjera y la inauguración de la Escuela de Bellas Artes. Mensajes con tal motivo dirigidos desde Washington” en *La Nación*, nº 912, Ciudad Trujillo, 22 de agosto de 1942, p. 3.

“La Viuda de Padilla se representaba hace cien años. El Teatro Universitario representará mañana esta obra en las ruinas de San Francisco” en *La Nación*, nº 1.456, Ciudad Trujillo, 22 de febrero de 1944, p. 12.

“Las Artes. Galería Nacional” en *La Nación*, nº 1.495, Ciudad Trujillo, 31 de marzo de 1944, p. 11.

“Las Artes” en *La Nación*, nº 1.490, Ciudad Trujillo, 26 de marzo de 1944, p. 7.

“Las Artes. Exposición Rovira” en *La Nación*, nº 1.524, Ciudad Trujillo, 30 de abril de 1944, p. 7.

“Las Artes. Homenaje al pintor Vela Zanetti” en *La Nación*, nº 1.493, Ciudad Trujillo, 29 de marzo de 1944, p. 7.

“Las Artes. Exposición “Ximpa” en *La Nación*, nº 1.495, Ciudad Trujillo, 31 de marzo de 1944, p. 11.

“Las Artes. Exposición Rovira” en *La Nación*, nº 1.534, Ciudad Trujillo, 10 de mayo de 1944, p. 7.

“Las Bellas Artes signo de progreso espiritual en la Era de Trujillo” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 16 de agosto de 1948, pp. 36-37, [recorte de prensa del AGN].

LEBRÓN SAVIÑÓN, Carlos. “Nuestras entrevistas. Manolo Pascual habla de la labor actual y de los planes de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 3.050, Ciudad Trujillo, 9 de julio de 1948, p. 10.

“Le será erigido un monumento al Padre Gaspar Hernández” en *La Nación*, nº 1.605, Ciudad Trujillo, 20 de julio de 1944, p. 7.

LILÓN, Domingo. “Propaganda y política migratoria dominicana en la era Trujillo (1930-1961)” en *Historia y Comunicación Social*, nº 4, Madrid, UCM, 1999, pp. 47-72.

“Llegan de Europa varios profesionales españoles” en *El Listín Diario*, nº16.382, Ciudad Trujillo, 11 de octubre de 1939, portada.

LOCKWARD, Jaime A. “Una ojeada a V Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 3.826, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1950, p. 14.

M.H. “Sobre el retorno de los exiliados españoles” en *Mundo Hispánico*, nº 83, Madrid, febrero de 1955, p. 10.

“Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura” en *La Voz*, Madrid, el 30 de julio de 1936.

“Manolo Pascual, Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *Por la República*, Ciudad Trujillo, primera quincena de agosto de 1942, s/p.

MÁRQUEZ, Juan Luis. “Un artista español en San Juan” en *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, 5 de mayo de 1946, p. 4.

MARTÍNEZ ÁLVAREZ, A. “Hidalgo de Caviedes: los motivos históricos en los murales del Casino”, en *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, 22 de enero de 1950, p. 11.

MATILLA, Alfredo. “Noche de Reyes” en *El Mundo*, San Juan de Puerto Rico, 10 de diciembre de 1949, p. 6.

“Mensaje dirigido por el Coordinador de Relaciones Interamericanas, Mr. Nelson A. Rockefeller, al Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con motivo de la inauguración de este centro artístico” en *La Nación*, nº 912, Ciudad Trujillo, 22 de agosto de 1942, p. 3.

MILLER O., Fredy. “Una visita a la Cuarta Bienal” en *El Caribe*, nº 150, Ciudad Trujillo, 10 de septiembre de 1948, p. 13.

MONTEFORTE, Mario. “La semilla del muralismo mexicano” en *Excelsior (Suplemento cultural)*, México D.F., 1 de diciembre de 1957.

“Mural de Vela Zanetti en ONU es desvelado por Trygve Lie” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 20 de marzo de 1953, [recorte de prensa del AGN].

“Muy visitada la II Bienal Hispanoamericana de Arte” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 1954, [recorte de prensa de la AGN].

NARANJO OROVIO, Consuelo y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “De Isla en Isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba” en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 735, Madrid, CSIC, enero-febrero 2009, pp. 87-112.

NELKEN, Margarita. “El mural de Vela Zanetti” en *Hoy*, México D.F., 2 de febrero de 1957.

“Noticiero de las Artes” en *ABC*, Madrid, 27 de septiembre de 1981, p. 21.

“Nuestros artistas del pincel trabajan activamente para la III Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.349, Ciudad Trujillo, 5 de agosto de 1946, p. 11.

“Nuevo profesor de la Escuela de Bellas Artes” en *La Nación*, s/nº, Ciudad Trujillo, 5 de octubre de 1945, [recorte de prensa del AGN].

O.A.T. “Mural en el Hospital Doctor Gautier. Vela Zanetti”, s/f. [Recorte de prensa del AGN].

“Obra del famoso dramaturgo español va a ser llevada a la escena con extraordinario lujo. Importancia del Teatro Universitario. Dirección artística a cargo de [sic] señor Ruddy del Moral. Trajes y decorados de Auñón”, en *La Nación*, nº 1450, Ciudad Trujillo, 16 de febrero de 1944, p. 7.

OLMEDO, Tomás. “Un pintor español en la Naciones Unidas” en *Temas. Revista Ilustrada*, nº 28, Nueva York, Temas Corp., febrero de 1953.

“Orden relativa a relaciones de cursillistas” en *Gaceta de Madrid*, nº 259, Madrid, 16 de septiembre de 1933, pp. 1753 y 1754.

“Organizan exposición de Arte Católico en la Galería de Bellas Artes” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, septiembre de 1954, [recorte de prensa del AGN].

PALM, Erwin Walter. “Frescos del muralista Vela Zanetti en Santo Domingo” en *Arquitectura*, nº 24, México D.F., junio de 1948.

“Partido Dominicano auspicia exposición dibujos de Kin” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 5 de febrero de 1955 [recorte de prensa del AGN].

“Pasajeros llegados de Europa por Puerto Plata” en *Listín Diario*, nº 16.381, Ciudad Trujillo, 10 de octubre de 1939, p. 2.

“Pintores y escultores que expondrán en la IV Exposición Bienal de Artes Plásticas que se abre el 16 de agosto” en *La Nación*, nº 3.084, Ciudad Trujillo, 12 de agosto de 1948, p. 13.

PÉREZ-CISNEROS, Guy. “Exposición Junyer” en *Grafos*, nºs 89-90, La Habana, febrero-marzo 1941.

PORTELA, Francisco V. “Un mural español en las Naciones Unidas” en *La Prensa*, s/n, Nueva York, 8 de febrero de 1953, s/p.

PRIEGO, Joaquín R. “Divagando acerca de la III Exposición Bienal” en *La Nación*, nº 2.370, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1946, p. 7.

“Primeros premios a H. Ortega y Prats Ventós” en *El Caribe*, 876, Ciudad Trujillo, 7 de septiembre de 1950, p. 9.

“Profesores de la Escuela de Bellas Artes inaugurarán una muestra artística en la Galería Nacional el próximo martes 15” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 12 de mayo de 1951, [recorte de prensa del AGN].

“Prorrogada la III Exposición de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.379, Ciudad Trujillo, 3 de septiembre de 1948, p. 7.

“RD dona premio de \$1.000 para otorgarse III Bienal” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 15 de septiembre de 1955, [recorte de prensa de la AGN].

“Renacimiento cultural y artístico en la Era Trujillo. La Escuela Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 1.560, Ciudad Trujillo, 5 de junio de 1944, p. 4.

REYES-VARGAS, P.A. “Yoryi se inhibe y Suro olvida sus viejos temas, opina Moreno Jimenes sobre la IV Bienal” en *El Caribe*, nº143, Ciudad Trujillo, 3 de septiembre de 1948, p. 11.

“Reafirmación del buen éxito alcanzado por la Exposición Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 692, Ciudad Trujillo, 13 de enero de 1942, p. 9.

“Reviviendo un verdadero arte dominicano. En las ruinas de San Francisco el escultor Manolo Pascual reproduce en barro ídolos indígenas” en *Listín Diario*, nº 16.652, Ciudad Trujillo, 21 de julio de 1940, portada y p. 8.

ROYO, Rodrigo. “Un pintor español en la ONU” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 12 de marzo de 1953, [recorte de prensa del AGN].

SÁEZ RAMO, José Luis. “Funciones de la caricatura. Un recorrido emocional por la prensa dominicana” en *Clío. Órgano de la Academia Dominicana de la Historia*, nº 188, julio-diciembre 2014, p. 251-270.

SCOTT, Ernesto. “La Pintura Dominicana a merced de la Crítica” en *El Caribe*, nº 144, Ciudad Trujillo, 4 de septiembre de 1948, p. 13.

“Se constituyó el jurado de los concursos nacionales de pintura, escultura y grabado” en *La Nación*, nº 2.357, Ciudad Trujillo, 13 de agosto de 1946, p. 7.

“Se efectuó la sexta inauguración del Generalísimo Trujillo: la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, nº 910, Ciudad Trujillo, 20 de agosto de 1942, p. 3.

“Se desveló el busto a María Trinidad Sánchez” en *La Nación*, nº 1.458, Ciudad Trujillo, 24 de febrero de 1944, p. 4.

“Se hallan muy adelantados los trabajos de reparación que se vienen realizando en el Palacio del Consejo Administrativo. Estarán terminados para el Centenario de la Republica” en *La Nación*, nº 1.419, Ciudad Trujillo, 16 de enero de 1944, p. 3.

“Se inaugura hoy la III Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, nº 2.362, Ciudad Trujillo, 18 de agosto de 1946, p. 7.

“Secretario educación abre II Exposición Bienal de Arte. Habla Embajador de España” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 25 de octubre de 1954, [recorte de prensa AGN].

“Será inaugurada el próximo sábado la exposición del escultor Pascual” en el *Listín Diario*, nº 16.785, Ciudad Trujillo, 21 de noviembre de 1940, p. 2.

“Serán expuestas en el Museo de La Habana obras de artistas dominicanos y españoles” en *La Nación*, nº 111, Ciudad Trujillo, 10 de junio de 1940, p. 9.

“Sobre la V Exposición Bional” en *El Caribe*, nº 847, Ciudad Trujillo, 9 de agosto de 1950, p. 8.

SOJO, José Raimundo. “El mural de Vela Zanetti. Una extraordinaria obra de arte” en *El Tiempo*, Bogotá, 27 de diciembre de 1953.

“Solemnemente queda inaugurada en esta ciudad la II Exposición Bional Hispanoamericana de arte” en *La Nación*, nº 5.343, Ciudad Trujillo, 25 de octubre de 1954, [recorte de prensa de la AGN].

“Sucesos de las últimas 24 horas, en *La Nación*, nº 934, Ciudad Trujillo, 13 de septiembre de 1942, p. 5.

SANTA CECILIA, Carlos G. “La culminación del Surrealismo” en *El País* [sección Artes], Madrid, 8 de abril de 1989, p. 8.

SCOTT, Ernesto. “La pintura dominicana a merced de la crítica” en *El Caribe*, nº143, Ciudad Trujillo, 4 de septiembre de 1948, p. 13.

STENGRE, Carmen. “Ha sido clausurada la exposición de José Gausachs. Características de su obra exhibida recientemente en la Galería Nacional” en *La Nación*, nº 1.441, Ciudad Trujillo, 7 de febrero de 1944, p. 10.

TANESESCU, Horia. “Satisface a Vela Zanetti ser citada como su patria” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 10 de junio de 1952, s/p, [recorte de prensa del AGN].

— “Satisface a Vela Zanetti ser citada como su patria” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 10 de junio de 1952, s/p, [recorte de prensa del AGN].

— “1951-1953. Dos años de labor de José Vela Zanetti” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 20 de septiembre de 1953.

— “La exposición de Vela Zanetti en Buenos Aires (Exhibe también en Nueva York y Ciudad Trujillo)” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 17 de octubre de 1954, p. 11.

“Toni Bernard, caricaturista. Exiliado republicano y triunfador en América” en *Los domingos de la Verdad* (suplemento), Alicante, 21 de enero de 1979, pp. 8 y 9.

“Trayectorias de una exposición” en *La Nación*, nº 122, Ciudad Trujillo, 21 de junio de 1940, p. 11.

“Tres murales de Rivero Gil” [1943] en *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, n^{os} 1-9, Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana, 1997, pp. 239-340.

TRONCOSO SÁNCHEZ, Pedro. “El auge de la Cultura” en *Renovación*, n^o 19, Ciudad Trujillo R.D., Instituto Trujilliano, octubre, noviembre y diciembre de 1958, pp. 23-44.

UGARTE, María. “Diez años de labor artística de Vela Zanetti en el país culminan en la cúpula de la Iglesia de San Cristóbal” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 14 de abril de 1950, p. 7.

— “Vela Zanetti pinta dos murales para el BHD” en *El Caribe*, Santo Domingo, 23 de mayo de 1981, p. 32.

— “Mural de Vela Zanetti en Politécnico de San Cristóbal es poco conocido” en *El Caribe*, Santo Domingo, 23 de febrero de 1991, pp. 2D-3D.

— “La historia de José Vela Zanetti no es completa si no se incluyen sus trabajos de la etapa dominicana” en *El Caribe*, Santo Domingo, 16 de enero de 1999, pp. 12-13.

“Últimas Opiniones Motivan Prolongación de la Bienal” en *El Caribe*, n^o 142, Ciudad Trujillo, 2 de septiembre de 1948, p. 13.

“V Exposición Bienal de Artes Plásticas” en *La Nación*, n^o 3.826, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1950, p. 12.

VALERIO, Manuel. “Tamayo cubre el primer plano de la plástica mexicana, dice Vela Zanetti” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 24 de agosto de 1956, p. 10.

VALLDEPERES, Manuel. “El Surrealismo de E. Fernández Granell” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 17 de agosto de 1943, [recorte de prensa de BV-Fondo Llorens].

— “Las caricaturas de Toni en la Galería de Bellas Artes” en *La Nación*, n^o 1.584, Ciudad Trujillo, 29 de junio de 1944, p. 11.

— “El hombre verde, de Fernández Granell” en *La Nación*, n^o 1.585, Ciudad Trujillo, 30 de junio, de 1944, p. 11.

— “Por una conciencia artística” en *La Nación*, n^o 3.084, Ciudad Trujillo, 12 de agosto de 1948, p. 13.

— “La IV Exposición Bienal I” en *La Nación*, n^o 3.100, Ciudad Trujillo, 28 de agosto de 1948, p. 13.

— “La IV Exposición Bienal III” en *La Nación*, n^o 3.102, Ciudad Trujillo, 30 de agosto de 1948, p. 13.

- “La IV Exposición Bienal y IV” en *La Nación*, nº 3.103, Ciudad Trujillo, 31 de agosto de 1948, p. 13.
- “La IV Exposición Bienal II” en *La Nación*, nº 3.101, Ciudad Trujillo, 29 de agosto de 1948, p. 13.
- “Punto final a una polémica y a una labor” en *La Nación*, nº 3.114, Ciudad Trujillo, 11 de septiembre de 1948, p. 11.
- “Un singular peregrino de la forma. Manolo Pascual” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 4 de noviembre de 1948, [recorte de prensa del AGN].
- “Síntesis panorámica del arte en Santo Domingo” en *La Nación*, Ciudad Trujillo 24 de octubre de 1956, p. 37-41, [recorte de prensa del AGN].
- “Las Artes en la Era Trujillo” en *Renovación*, nº 19, Ciudad Trujillo R.D., Instituto Trujilloniano, octubre, noviembre y diciembre de 1958, pp. 82-97.
- “Varios pintores dominicanos participarán en la I Exposición Hispanoamericana de Madrid” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 17 de marzo de 1951, [recorte de prensa de la AGN].
- VÁSQUEZ, Carmen. “Breves notas sobre el exilio español en Puerto Rico” en *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasatlánticos de Literatura*, nº 6, [versión electrónica], Granada, Universidad de Granada, Junio 2011, pp. 1-15.
- “Vela Zanetti Director de la Escuela de B.A.” en *El Caribe*, nº 860, Ciudad Trujillo, 31 de agosto de 1950, p. 11.
- “Vela Zanetti pintará los murales del Instituto Agrícola en San Cristóbal” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 24 de septiembre de 1947, [recorte de prensa del AGN].
- “Vela Zanetti, Yoryi Morel y Prats Ventós asumen nuevas funciones” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 2 de septiembre de 1950, [recorte de prensa del AGN].
- VELA ZANETTI, José. “El Homenaje de los profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 22 de mayo de 1955, p. 10, [recorte de prensa del AGN].
- “Vela Zanetti expondrá obras en diciembre” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 13 de diciembre de 1958, p. 22.
- “Visiones de la II Bienal Hispanoamericana” en *El Caribe*, Ciudad Trujillo, 2 de noviembre de 1954, p. 9, [recorte de prensa de la AGN].
- “Visitó Mte. Plata el escultor L. Soto” en *La Nación*, nº 1.627, Ciudad Trujillo, 11 agosto de 1944, p. 7.

“Yoryi Morel asume la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *La Nación*, Ciudad Trujillo, 4 de septiembre de 1951, [recorte de prensa del AGN].

- **Fuentes epistolares.**

Cablegrama de la legación dominicana en París en relación con la inmigración de refugiados españoles. Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores. AGN, Fondo Ejército Nacional, legajo sin número, 1940.

Carta de Agustín Cortés, Presidente del Grupo Socialista español en la República Dominicana, y Ramón Camino, Secretario del Grupo Socialista español en la República Dominicana a Rafael Supervía, Representante de la Junta de Liberación Española, Ciudad Trujillo, 7 de diciembre de 1944. AFVZ.

Carta de Agustín Cortés Martínez, Presidente, y José Vela Zanetti, Vicepresidente, del Grupo Socialista Español en la República Dominicana a Vicente Llorens, Ciudad Trujillo, 12 de enero de 1946. BVNP-FVLLC.

Carta de Armando Zegrí, Director de la Galería Sudamericana en Nueva York, a José Vela Zanetti, Nueva York, 28 de enero de 1956. AFVZ.

Carta de Armando Zegrí, Director de la Galería Sudamericana de Nueva York, a José Vela Zanetti, Nueva York, 26 de marzo de 1957. AFVZ.

Carta de la Comisión de Refugiados Españoles, firmada por F. Dorado Martín, Ramón Costa Jou y Antonio Ordovás, a los componentes de la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles. Ciudad Trujillo, 16 de abril de 1942. Archivo de la Fundación Indalecio Prieto. Fondo República Dominicana.

Carta del Comité del Grupo Socialista Español a Rafael Supervía con la adhesión de afiliados a la Junta Española de Liberación, Ciudad Trujillo, 5 de abril de 1944. BVNP-FGMRS.

Carta del Dr. Francisco del Río y Cañedo, Embajador mexicano en Santo Domingo, a las Autoridades Aduanales y de Inmigración de México D.F., Ciudad Trujillo, 10 de diciembre de 1956. AFVZ.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 18 de julio de 1945. BVNP-FVLLC.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 14 de enero de 1946. BVNP-FVLLC.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Guatemala, 20 de marzo de 1946. BVNP-FVLLC.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Guatemala, 29 de abril de 1946. BVNP-FVLLC.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 3 de junio de 1946. BVNP-FVLLC.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 23 de julio de 1946. BVNP-FVLLC.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Ciudad Trujillo, 14 de octubre de 1946. BVNP-FVLLC.

Carta de Eugenio Fernández Granell a Vicente Llorens. Guatemala, 18 de abril de 1949. BVNP-FVLLC.

Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti, México D.F., 17 de febrero de 1952. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti, México D.F., 10 de mayo de 1954. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti, París, 14 de marzo de 1955. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti, París, 11 de marzo de 1958. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti, París, 4 de mayo de 1958. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de Félix Gordón Ordás a José Vela Zanetti, París, 19 de junio de 1958. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta del Grupo Socialista Español en la República Dominicana a Rafael Supervía, Delegado de la Junta Española de Liberación, Ciudad Trujillo, 12 de julio de 1945. BVNP-FGMRS.

Carta de Henry Allen Moe a José Vela Zanetti, Nueva York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 10 de octubre de 1951. AFVZ.

Carta de Henry Allen Moe a Vela Zanetti con motivo de la renovación de la beca, Nueva York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 25 de junio de 1952. AFVZ.

Carta de Horacio Vicioso, Director General de Bellas Artes, al Dr. Milton Messina, Gobernador del Banco Central de Santo Domingo, Ciudad Trujillo, 9 de julio de 1956. AFVZ.

Carta de Indalecio Prieto a Jaime Roig. México D.F., 20 de junio de 1941. AFIP. Fondo JARE.

Carta de Indalecio Prieto a Max Henríquez Ureña, Enviado Extraordinario y Plenipotenciario de la República Dominicana, México D.F., 7 de mayo de 1942. AFIP. Fondo República Dominicana.

Carta de Jaime Colson, Director General de Bellas Artes, a José Vela Zanetti, Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Ciudad Trujillo, 6 de diciembre de 1950. AFVZ.

Carta de Joaquín Balaguer, Secretario de Educación y Bellas Artes de la República Dominicana, a José Vela Zanetti, Ciudad Trujillo, 7 de abril de 1953. AFVZ.

Carta de José M. Campa y Rafael Supervía a Indalecio Prieto, Ciudad Trujillo, 15 de octubre de 1942. BVNP-FGMRS.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, 8 de junio de 1952. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, 15 de diciembre de 1952. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, s/f. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, 2 de marzo de 1953. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, 3 de marzo de 1953. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, 23 de abril de 1953. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, México D.F., 7 de abril de 1958. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, México, 28 de mayo de 1958. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Roma, 20 de marzo de 1960. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

Carta de José Vela Zanetti a Hipólito Romero, Santo Domingo, 9 de noviembre de 1953. AFVZ.

Carta de José Vela Zanetti a Julio García, Nueva York, 2 de abril de 1953. AFVZ.

Carta de José Vela Zanetti a Margarita Nelken, Nueva York, s/f [1952-53]. AHN.

Carta de José Vela Zanetti a Margarita Nelken, Nueva York, s/f [1953]. AHN.

Carta de José Vela Zanetti a Margarita Nelken, Nueva York, 3 de abril de 1953. AHN.

Carta de José Vela Zanetti a Rafael Supervía y Guillermina Medrano, Santo Domingo, s/f. AFVZ.

Carta de José Vela Zanetti a Rafael Supervía y Guillermina Medrano, México, 25 de noviembre de 1957. AFVZ.

Carta de José Vela Zanetti y Esperanza de las Cuevas a Rafael Supervía y madre, Florencia, 24 de octubre de 1959. AFVZ.

Carta de José Vela Zanetti a Rafael Supervía y Guillermina Medrano, Roma, 25 de marzo de 1960. AFVZ.

Carta de José Vela Zanetti a Vicente Llorens, Nueva York, s/f [1952]. BVNP-FVLLC.

Carta de Juan Ruiz Olazarán a Indalecio Prieto. Ciudad Trujillo, 17 de marzo de 1940. AFIP. Fondo República Dominicana.

Carta de Julio García a José Vela Zanetti, México D.F., 6 de abril de 1953. AFVZ.

Carta de la Junta Española de Liberación, del Grupo Socialista Español en la República Dominicana y la Unión General de Trabajadores de España, de Izquierda Republicana en el Exilio Delegación República Dominicana y la Confederación Nacional del Trabajo de España a Rafael Leónidas Trujillo Molina, Ciudad Trujillo, 27 de julio de 1945.

Carta de Modesto E. Díaz, Secretario de Estado de Fomento, Obras Públicas y Riego, a José Vela Zanetti con motivo de la decoración de la Iglesia de San Cristóbal, Ciudad Trujillo, 27 de agosto de 1948. AFVZ.

Carta de Rafael Supervía a Domingo Martínez Barrio, Presidente del P.S.O.E. en la República Dominicana, Ciudad Trujillo, 7 de abril de 1944. BVNP-FGMRS.

Carta de Rafael Supervía a Jesús de Galíndez, Ciudad Trujillo, 8 de septiembre de 1945. BVNP-FGMRS.

Carta de Salvador Etchevarría, Ministro Encargado de Negocios, al Ministro de Estado del Gobierno de la República Española en Francia. México D.F., 14 de julio de 1954. AFUE. República Española en el Exilio.

Escrito de las delegaciones en la República Dominicana de Acción Republica Española, Partido Socialista Español, Unión General de Trabajadores, Juventud Republicana Española y Grupo Galleguista, dirigido al Excmo. Sr. Ministro de los EE.UU. en la República Dominicana, con motivo de la declaración de la Guerra, Ciudad Trujillo, 12 de diciembre de 1941. BVNP-FGMRS.

Telegrama de José Vela Zanetti a Félix Gordón Ordás, Nueva York, abril de 1953. AFUE. Fondo República Española en el Exilio.

- **Fuentes orales.**

Entrevista de Constance Marina a Miguel Marina. Santa Bárbara, 1980. Archivo personal Miguel Marina.

Entrevista de Aquiles Castro a M^a Isidra Bernaldo de Quirós Villanueva. Santo Domingo, Área de Producción de Fuentes Orales (proyecto “Refugiados españoles en República Dominicana”), AGN, 12 de julio de 2006.

Entrevista de Aquiles Castro a María Ugarte. Santo Domingo, Área de Producción de Fuentes Orales (proyecto “Refugiados españoles en República Dominicana”), AGN, 30 de agosto de 2006.

Entrevista de Consuelo Naranjo Orovio a María Dolores González González. Santo Domingo, Área de Producción de Fuentes Orales (proyecto “Refugiados españoles en República Dominicana”), AGN, 1 de agosto de 2007.

Entrevista de Silvia Pérez a José Cestero. Santo Domingo, 22 de agosto de 2014.

Conversación de Silvia Pérez con el Profesor Danilo de los Santos. Santo Domingo, 12 de enero de 2015.

- **Otra documentación.**

Contrato entre el Partido Dominicano y José Vela Zanetti para la realización de un mural en la “Galería Trujillo”, Ciudad Trujillo, 30 de marzo de 1954. AFVZ.

Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar tres murales para la Secretaría de Sanidad en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.

Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar un tríptico para el Pabellón de las Fuerzas Armadas en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.

Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar un tríptico para el Edificio de Agricultura, Industria y Comercio en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.

Contrato entre el Estado Dominicano y José Vela Zanetti para pintar un mural para el Pabellón de Expositores Nacionales en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 14 de marzo de 1955. AFVZ.

Ficha de adhesión a la Junta Española de Liberación de José Vela Zanetti, Ciudad Trujillo, 1 de marzo de 1944. BVNP-FGMRS.

Ficha de adhesión a la Junta Española de Liberación de Luis Víctor García Pérez "Ximpa", Ciudad Trujillo, 2 de marzo de 1944. BVNP-FGMRS.

Ficha de adhesión a la Junta Española de Liberación de Eugenio Fernández Granell, Ciudad Trujillo, marzo de 1944. BVNP-FGMRS.

Informe que Ramón Solar presenta a las Comisiones Ejecutivas del PSOE, UGT y la Agrupación de Refugiados Socialistas "Pablo Iglesias", todos residentes en México, sobre la situación de los refugiados españoles en la República Dominicana, principales causas que la motivan y propuesta de medidas que la puedan resolver totalmente o corregir en parte. México D.F., 12 de marzo de 1941. AFIP. Fondo República Dominicana.

Memoria de las actividades de ayuda a los Republicanos Españoles. Estados Unidos, Cuba, México. México, FOARE (Convención de solidaridad con el pueblo español, 20, 21 y 22 de agosto de 1943), 1943.

Nombramiento de José Vela Zanetti como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Ciudad Trujillo, 19 de septiembre de 1945.

Pasaporte de José Vela Zanetti del Gobierno de la República Española, Figueras, 3 de febrero de 1939.

Recibo de José Vela Zanetti al Ingeniero José Ramón Martínez Burgos percibiendo una cantidad por los trabajos artísticos en el Pabellón del Partido Dominicano en la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, Ciudad Trujillo, 16 de marzo de 1956. AFVZ.

Relación de Afiliados al Partido Socialista residentes en la República Dominicana, Ciudad Trujillo, s/f, CDMH, Fondo Carlos Esplá Rizo (1895-1971).

SUPERVÍA, Rafael. Certificado de militancia de José Vela Zanetti, Ciudad Trujillo, Junta Española de Liberación (Delegación de la República Dominicana), 22 de abril de 1945. BVNP-FGMRS.

Solicitudes de permiso de residencia [de refugiados españoles], Ciudad Trujillo, Secretaría de Estado de lo Interior y Policía, [varias fechas], AGN. Fondo Entrada de Inmigrantes.

FUENTES SECUNDARIAS

- **Bibliografía general.**

ABELLÁN, José Luis. *De la Guerra Civil al exilio republicano (1936-1977)*, Madrid, Mezquita, 1982.

— *El exilio como constante y categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

— “El exilio de 1939: la actitud existencial del trasterrado” en BALCELLS, José María y PÉREZ BOWIE, Antonio José (eds.). *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 19-27.

ALTED, Alicia y LLUSIA, Manuel (dir.). *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después*, vol. II, Madrid, UNED, 2003.

AZNAR SOLER, Manuel y SCHNEIDER, Luis Mario. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Ponencias, documentos, testimonios*, vol. 3, Barcelona, Laia, 1979.

AZNAR SOLER, Manuel. *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana. El II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. 2, Barcelona, Laia, 1978.

— “La revista Nueva Cultura y la construcción del Frente Popular cultural de la revolución española (1935-1937)” en *Faxdoc 26/2007*, Faximil Edicions, 2007.

— *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

BALLESTER, José María. “El exilio de los artistas plásticos” en ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exilio español de 1939*, vol. V (Arte y Ciencia), Madrid, Taurus, 1978, pp. 11-57.

BARREIRO LÓPEZ, Paula y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.). *Crítica(s) de Arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Colección Ad Hoc, nº 28), 2013.

BAYÓN, Damián. *La transición a la modernidad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989.

BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe (col. Summa Artis, Historia General del Arte), 2000.

BRASAS EGIDO, José Carlos. “Pintores castellano-leoneses en el exilio” en BALCELLS, José María y PÉREZ BOWIE, Antonio José (eds.). *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 189-200.

BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, Itsmo, 1981.

- *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982.
- (comisario). *Después de la alambrada. El arte español en el exilio: 1939-1960*, [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura*, [cat. exp.], Valencia, SECC, Universitat de València, 2009.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, HARO GARCÍA, Noemí de, MURGA CASTRO, Idoia (coord.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, HARO GARCÍA, Noemí de, MURGA CASTRO, Idoia. "Augusto Fernández, ilustrador de Don Quijote en el exilio americano" en *Anales Cervantinos*, vol. 43, Madrid, CSIC, 2011, pp. 117-143.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte. Arte, política y polémica en un certamen internacional en los años cincuenta*, Madrid, Universidad Complutense (Tesis doctoral), 1991.
- "Margarita Nelken, una mujer ante el arte" en *La mujer en el arte español*, (VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte del CEH del CSIC), Madrid, Alpuerto, CSIC, 1997, pp. 463-484.
- (coord.). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. "Biblioteca de Historia del Arte, nº 9), 2005.
- *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC (Col. Artes y Artistas, 58), 2005.
- *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- "La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau" en COLORADO, Arturo (ed.). *Patrimonio, guerra civil y postguerra. Congreso internacional*, vol. 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 31-49.
- "Don Quijote entre los artistas del exilio" en *eHumanista/Cervantes*, nº 3, (LAYNA RANZ, Francisco y CORTIJO OCAÑA, Antonio (eds.), Santa Bárbara, University of California, 2014, pp. 419-449.
- CALLE, Emilio, SIMÓN, Ada. *Los barcos del exilio*, Madrid, Oberon editorial, 2005.
- CAUDET, Francisco. *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005.

CAÑETE QUESADA, Carmen. *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe insular (1934-1956)*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

DOMINGO CUADRIELLO, Jorge. “Francisco Martínez Allende y su labor teatral en Cuba”, en AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (coord.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Barcelona, Renacimiento, 2011, pp. 877-885.

DEVIS ECHANDIA, Julián. *República Dominicana*, Barranquilla (Colombia), Editorial Barranquilla, 1954.

FRESCO, Mauricio. *La emigración republicana española. Una victoria de México*, México, Editorial del Cardo, 2003.

GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Eugenio Granell*, Madrid, Fundación MAPFRE, TF, 2011.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura puertorriqueña*, Soria, Centro de Estudios Sorianos (CSIC), 1994.

JATO, Mónica. “Hispanidad, mestizaje e indigenismo: algunas consideraciones en torno a la cultura del exilio español de 1939” en JATO BRIZUELA, Mónica; ASCUNCE ARRIETA, José Ángel; SAN MIGUEL CASILLAS, María Luisa (eds.). *España en la encrucijada de 1939. Exilio, cultura e identidades*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007, pp. 15-30.

KOOREMAN, Thomas E. “Las novelas de Clemente Airó. Evolución hacia una realidad completa” en *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, nº 1, 1975, pp. 153-163.

LLORENS, Vicente. “La imagen de la patria en el destierro” en *Asomante*, nº III, San Juan de Puerto Rico, Asociación de Graduadas de la Universidad de Puerto Rico, julio-septiembre 1949, pp. 29-41.

— “Entre España y América. (La emigración republicana de 1939)” en *Mundo Nuevo. Revista de América Latina*, nº 12, Paris, ILARI, junio 1967, pp. 61-65.

LOMBA SERRANO, Concepción. “El triunfo de la vanguardia durante la República” en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina; LOMBA SERRANO, Concepción (eds.). *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*. Zaragoza, IFC, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 65-90.

MARTÍNEZ, Carlos. *Crónica de una emigración*, México D.F., Libro Mex Editores, 1959.

MONCLÚS ESTELLA, Antonio. “José Gaos y el significado de transterrado” en ABELLÁN, José Luis; MONCLÚS ESTELLA, Antonio (coord.). *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América Latina*, Vol. II. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 33-78.

MOYA PONS, Frank (coord.). *Historia de la República Dominicana*, Madrid, CSIC, Doce Calles (Col. *Historia de las Antillas*, vol. II), 2010.

MUÑOZ COSME, Alfonso. “Las arquitecturas del exilio” en SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (coord.). *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*, Madrid, Tébar, 2008, pp. 355-394.

MURGA CASTRO, Idoia. “El coreógrafo de la pintura. Junyer en el exilio” en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, nº 12, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 15-48.

— *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012.

— “El pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939” en POZO, José Manuel, GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor y CABALLERO ZUBIA, Beatriz (coord.). *Actas del congreso internacional: Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2014, pp. 509-514.

NAHARRO-CALDERÓN, J.M. (coord.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”*, Barcelona, Anthropos, 1991.

NARANJO OROVIO, Consuelo, LUQUE, M^a Dolores y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel (eds.). *Los lazos de la cultura: el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico Río Piedras, 2003.

NARANJO OROVIO, Consuelo y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “Las redes de la ciencia: la JAE en el exilio” en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, nº 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, julio-diciembre de 2007, pp. 231-254.

NARANJO OROVIO, Consuelo. “Los caminos de la JAE en América Latina: redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos” en *Revista de Indias*, nº 239, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 283-306.

— (coord.). *Historia de Cuba*, Madrid, CSIC, Doce Calles (Col. *Historia de las Antillas*, vol. I), 2009.

PÉREZ CONTEL, Rafael. *Artistas en Valencia 1936-1939*, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.

PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC (Col. Biblioteca de Historia del Arte, 4), 2002.

— *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, (Tesis doctoral), Madrid, Departamento de Historia del Arte Contemporáneo, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio (col.). *Documentos para la historia de la República Dominicana*, vol. I, Ciudad Trujillo, Archivo General de la Nación, 1944.

— *Relaciones históricas de Santo Domingo*, vol. II, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1945.

SALINAS, Pedro. *Obras completas. Epistolario*, vol. III, Madrid, Cátedra, 2007.

RUBIO, Javier. *La emigración de la Guerra Civil de 1936-1939*, 2 vols., Madrid, Editorial San Martín, 1977.

SARRO, Miguel. *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la Guerra Civil española*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2005.

VIVES, Pedro, VEGA, Pepa y OYAMBURU, Jesús (coord.). *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, Madrid, Historia 16, 1992.

ZAMBRANO, María. *Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004.

ZUERAS TORRENS, Francisco. *La gran aportación cultural del exilio español (1939)*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1990.

ANEXO I. PERMISOS DE RESIDENCIA DE ARTISTAS ESPAÑOLES EN REPÚBLICA DOMINICANA

Form. C-3

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la RENOVACION de Permiso de Residencia

C. Trujillo D.S.D.
(Lugar de residencia)
Febrero 8 19 43

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.
También incluyo:
Un sello de Rentas Internas, serie de Inmigración No. 24085 por valor de \$ 6.00

Permiso de Residencia No. 1767
Fecha de expedición 30 de enero / 1940

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo FERNANDO ALLOZA VILLAGRAZA
Edad 31 años raza caucasica color blanco profesión periodista
otras ocupaciones peso 59 kls. estatura 1.68 m.
nacionalidad española estado soltero país de origen España
color de los ojos pardos color del pelo castaño
señas particulares visibles
Residencia J. Trujillo V. # 90 C.T.
Reg. de Extranjeros, Tarjeta No. Cédula No. 43516-1- Fecha año / 1942
Fecha de entrada al país Dic. 20 / 1939 por el puerto de C. Trujillo
Fecha de viajes realizados al extranjero y la última entrada
Modo como se efectuó la entrada pasajero
(especifique si fué como pasajero, tripulante, polizón, etc.)
Países en que ha vivido Francia-1 año- (indíquese el tiempo)
Tiempo que permanecerá en el país indefinido Su filiación política
Sitio y negocio en donde trabaja sin trabajo
Asociaciones, organizaciones o clubs o partido político a que ha pertenecido y calidad en que ha actuado durante los últimos cinco años ninguna
Servicio militar o naval prestado no desde (fecha)
hasta (fecha) en (indíquese los países)
Parientes que prestan servicios militar (indíquese donde y rama del servicio y grado)
Nombre y dirección del esposo o esposa
Lugar y fecha del matrimonio Lugar de nacimiento
del esposo o esposa
Nombre de los hijos Nombres y nacionalidad de los
padres del solicitante
Lugares en donde ha sido arrestado el solicitante no (indíquese el motivo y el resultado de la causa)
Duración del arresto
Juro que las declaraciones contenidas son correctas y verdaderas, las cuales he leído y verificado.
La solicitud que precede es correcta a mi entender.
F. Alloza
(Firma del solicitante)
- 8 FEB 1943
04678
(Inspector de Inmigración)

Form. C-3



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo, D.S.D.

(lugar de residencia)

1ro. de noviembre de 19 41

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 48513 por valor de \$ 6.00

(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 01767

Fecha de expedición 30 de enero de 19 40

La solicitud que precede es correcta a mi entender

Enrique Zeller G.
(Director de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo FERNANDO ALLOZA VILLAGRASA

edad 28 años raza caucásica color blanco profesión periodista

sexo masc. peso 59 kilos estatura 1,68 mts. nacionalidad española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, pardos ; color del pelo castaño

señas particulares visibles ninguna.

Residencia Colón 32, Ciudad.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No. 42916-1 Fecha 17 de agosto 1940.

- 3 NOV 1941

31149

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo, D.S.D.
(lugar de residencia)

13 de Agosto de 1941

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 48045 por valor de \$ 6.00

(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 10557
Fecha de expedición 10 de Abril de 1940
La solicitud que presento es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo JOSE ALLOZA VILLAGRASA

edad 35 años raza caucásica color blanco profesión Dibujante

sexo masc. peso 56 kilos estatura 1.60.m. nacionalidad Española

estado casado país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo castaño

señas particulares visibles ninguna

Residencia Edificio Gomez, Ciudad.-

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 11092 Céd. No. 1-42666 Fecha 1 de Julio de 1940.

13 AGO 1941

30454

Forma. C-2

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA

Secretaría de Estado de lo Interior y Policía

DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **RENOVACION** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo, R.D.

(lugar de residencia)

Marzo 14/44

19

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovacion del mismo.

Tambien incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. _____ por valor de \$ 4.00

(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 10557

Fecha de expedición 10 de Abril de 19 40

La solicitud que precede es correcta a mi entender

[Asesor de Inmigración]

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo José Alloza Villagrasa

edad 38 años raza Catalana color blanco profesión Dibujante

sexo masc. peso 140 lbs. 200 kilos estatura 1.60 mts nacionalidad Española

estado casado país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo negro

señas particulares visibles ninguna

Residencia Edificio Gomez, Ciudad Trujillo, R.D.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 11092 Céd. No. 42666-1 Fecha 30/4/42

15 MAR 1944
16025

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

C. Trujillo D.S.D.
(lugar de residencia)

marzo 18 1943

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 42634 por valor de \$ 6.00

INSPECCION DE INMIGRACION

Permiso de Residencia No. 10557
Fecha de expedición 10 Abril /940 19
La solicitud que precede es correcta a mi entender

GENERAL ROMANA CORP.
(firma del solicitante)

Generales del Solicitante

Nombre completo JOSE ALLOZA VILLAGRASA
edad 37 años raza caucasica color blanco profesión Dibujante
sexo masc. peso 56 kls. estatura 1.60 m. nacionalidad española
estado casado país de origen España color
de los ojos, castaño; color del pelo negro
señas particulares visibles
Residencia Edificio Gomez 3 piso
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No. 42666-1- Fecha 30/4/42

18 MAR 1943
13713

Form C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA

Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **RENOVACION** de Permiso de Residencia

CIUDAD TRUJILLO, D. S. D.
(lugar de residencia)

23 de Octubre de 1943.- 19

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovacion del mismo.

Tambien incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 48912 por valor de \$ 6.00.-

(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 13713.-
Fecha de expedición 10 de abril de 1940.
La solicitud que precede es correcta a mi entender

Dario Ramirez
(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo JOSE ALLOZA VILLAGRASA.-
edad 37 años raza caucásica color blanco profesión Perito Industrial y Dibujante.
sexo masculino peso 56 kilos estatura 1. 60 mts nacionalidad española,
estado casado país de origen ESPAÑA. color
de los ojos, castaños ; color del pelo castaño
señas particulares visibles NINGUNA.-
Residencia Juan I. Pérez, esquina Palo Hincado No. 130. CIUDAD TRUJILLO.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No. 1-42666 Fecha 30 de Abril de 1942.

23 OCT 1943
30606

Form. C-3

REPUBLICA DOMINICANA

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la RENOVACION de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo.-
(Lugar de residencia)

26 de febrero de 1943

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de Inmigración No. 42112 por valor de \$ 6.00

Permiso de Residencia No. 19214

Fecha de expedición año 1942

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo TOMAS AUÑON MARTINEZ.

Edad 32 años raza caucásica color blanco profesión arquitecto

otras ocupaciones peso 122 lbs. estatura 1.65 m

nacionalidad española estado casado país de origen España

color de los ojos castaños color del pelo castaño

señas particulares visibles

Residencia Presidente Peynado 18, Ciudad

Reg. de Extranjeros, Tarjeta No. 10053 Cédula No. 1-41445 Fecha 4 de abril 1942

Fecha de entrada al país 11 de enero de 1940 por el puerto de Ciudad Trujillo

Fecha de viajes realizados al extranjero y la última entrada no

Modo como se efectuó la entrada como pasajero
(especifíquese si fué como pasajero, trinitante, polizón, etc.)

Países en que ha vivido Francia y España
(indíquese el tiempo)

Tiempo que permanecerá en el país indefinido Su filiación política ninguna

Sitio y negocio en donde trabaja trabaja por su cuenta

Asociaciones, organizaciones o clubs o partido político a que ha pertenecido y calidad en que ha actuado durante los últimos cinco años no

Servicio militar o naval prestado Civil de caballería desde el año 1929 al 1931
(fecha)

hasta del 1936 al 1939 en España
(fecha) (indíquese los países)

Parientes que prestan servicios militares (indíquese donde y

rama del servicio y grado)

Nombre y dirección del esposo o esposa Juliana Alonso de Auñon

Lugar y fecha del matrimonio España - 20 de novbre. 1936 Lugar de nacimiento

del esposo o esposa Toro, Zamora, España

Nombre de los hijos Tomás Auñon Alonso Nombres y nacionalidad de los

padres del solicitante Juan Fco. Auñon y Amparo Martinez - españoles

Lugares en donde ha sido arrestado el solicitante
(indíquese el motivo y

el resultado de la causa)

Duración del arresto

Juro que las declaraciones contenidas son correctas y verdaderas, las cuales he leído y verificado.

La solicitud que precede es correcta a mi entender.

(Inspector de Inmigración)

(Firma del solicitante)

08887

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo, D.S.D.
(lugar de residencia)

2 de Julio de 1941

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 47882 por valor de \$ 6.00

(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 20214
Fecha de expedición 7 de Junio de 1940
La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo Antonio Bernad Gonzalez

edad 24 años raza caucásica color blanco profesión Dibujante

sexo masc. peso 68 kilos estatura 1.71.m. nacionalidad Española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo castaño

señas particulares visibles ninguna

Residencia Padre Billini #120 Ciudad.-

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No. 1-42691 Fecha 5 de Julio de 1940

-2 JUL 1941

29767

Form. C-3



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo
(lugar de residencia)

6 Diciembre de 19 40

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 24732 por valor de \$ 6.00

P.O.

Manuel Pascual
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 444

Fecha de expedición 14 de Octubre de 19 39

La solicitud que precede es correcta a mi entender

[Firma]
(Inspector de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo Angel Botello Barros

edad 27 años raza Caucásica color blanco profesión Pintor

sexo Masc. peso 70 kilos estatura 6'2" nacionalidad Española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo castaño

señas particulares visibles ninguna

Residencia Jose Reyes, Ciudad Trujillo

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. 40601-1 Fecha 18 de Octubre de 1939

- 6 DIC 1940

28045

Form. C-3

REPUBLICA DOMINICANA

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la RENOVACION de Permiso de Residencia

Santiago de los Caballeros, RD.
(Lugar de residencia)

17 de Marzo de 19 43.

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de Inmigración No. 33811 V. por valor de \$ 6.--

Permiso de Residencia No. 8262

Fecha de expedición 9 de agosto de 19 40

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Enrique E. Claverol Rodríguez

Edad 29 raza caucásica color blanco profesión Contable

otras ocupaciones _____ peso 140 lib. estatura 1.61 m.

nacionalidad española estado soltero país de origen España

color de los ojos verdes color del pelo castaño

señas particulares visibles _____

Residencia C. Julia Molina, 45 - Santiago de los Caballeros, RD.

Reg. de Extranjeros, Tarjeta No. _____ Cédula No. 34231 Fecha 30 Enero 1942.

Fecha de entrada al país 23 de Febrero 1940 por el puerto de Puerto Plata, RD.

Fecha de viajes realizados al extranjero y la última entrada _____

Modo como se efectuó la entrada Pasajero (especificuese si fué como pasajero, tripulante, polizón, etc.)

Países en que ha vivido España y Francia (Indíquese el tiempo)

Tiempo que permanecerá en el país _____ Su filiación política _____

Sitio y negocio en donde trabaja Agramonte C. por A.

Asociaciones, organizaciones o clubs o partido político a que ha pertenecido y calidad en que ha actuado durante los últimos cinco años Associació d'Empleats Banca Borsa i Estalvi (U.G.T.)

Servicio militar o naval prestado _____ desde 1 Enero 1936 (fecha)

hasta Febrero 1939 (fecha) en España. (Indíquese los países)

Parientes que prestan servicios militar _____ (Indíquese donde y

_____ rama del servicio y grado)

Nombre y dirección del esposo o esposa _____

Lugar y fecha del matrimonio _____ Lugar de nacimiento _____

del esposo o esposa _____

Nombre de los hijos _____ Nombres y nacionalidad de los _____

padres del solicitante Enrique y Micaela, españoles

Lugares en donde ha sido arrestado el solicitante _____ (Indíquese el motivo y

_____ el resultado de la causa)

Duración del arresto _____

Juro que las declaraciones contenidas son correctas y verdaderas, las cuales he leído y verificado.

La solicitud que precede es correcta a mi entender.

Morel (Inspector de Inmigración)

Claverol (Firma del solicitante)

13832

Form. C-1-Q

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY NO. 95

Director Gral. de Inmigración.
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Francisco Dorado Martín, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito la quinta renovación de mi Permiso de Residencia.
Incluyo sello de Rentas Internas. Núm. 442, serie de inmigración, por los derechos que en
la presente se detallan Quinta Renovación

Envío mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las que han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:
Puerto de entrada Ciudad Trujillo fecha de entrada, 20 de Enero de 1940
Procedencia FRANCIA medio de transporte vapor francés "Cuba"
edad 48 años raza Caucasica color caucásico profesión Técnico de Fundición
sexo maso. peso 115 lbs estatura 1.60 mts nacionalidad Española
estado civil soltero casado país de origen España color caucásico
de los ojos castaños color del pelo Castaño
señas particulares visibles ninguna
Residencia Calle Ozema Pellerano #3, C. Trujillo, R.D.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 41497-1 Céd. No. 41497-1 Fecha Marzo 13/1942

Valor del impuesto 16.-

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE

Esta solicitud es correcta y ha sido jurada ante mí en
Marzo 10/1945. 19
(Inspector de Inmigración)
en C. Trujillo, R.D.

MAR 14 1945
9819

Form. C-1



Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPÚBLICA DOMINICANA
SECRETARÍA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICÍA
NEGOCIADO DE INMIGRACIÓN
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY NO. 95

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, FRANCISCO FABREGAS VEHIL.-, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 47827, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____;
(si o no)

Envío mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada Ciudad Trujillo; fecha de entrada, 7 de noviembre 1939;

Procedencia Francia medio de transporte, Vapor "Flandes"

edad 39 años raza caucásica color blanco profesión Arquitecto

sexo, masc. peso 70 kls. estatura 1.66.mt. nacionalidad española

estado civil soltero país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo negro-calvicio

señas particulares visibles ninguna

Residencia Doctor Baez #14, Ciudad.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 5194 Céd. No. _____ Fecha _____

Valor del impuesto \$ 6.00

FOTOGRAFÍAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

23 de Junio 1941

[Firma]
(Inspector de Inmigración)

en Ciudad Trujillo, R.D.

23 JUN 1941

29544

Form. C-3

REPUBLICA DOMINICANA

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

Solicitud para la RENOVACION de Permiso de Residencia
Ciudad Trujillo

(Lugar de residencia)
Enero 20 43
19

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de Inmigración No. 25081 por valor de \$ 6.00

Permiso de Residencia No. 717

Fecha de expedición Junio 30 1939

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Francisco Fernandez Pierros

Edad 57 raza Caucásica color blanco profesión comerciante

otras ocupaciones peso 140 lbs estatura 1.60 m.

nacionalidad española estado viudo país de origen España

color de los ojos grises color del pelo canoso

señas particulares visibles una verruga al lado derecho de la cara

Residencia Emilio Prud Homme No 2

Reg. de Extranjeros, Tarjeta No. Cédula No. 3370_1 Fecha Enero 28 de 1942

Fecha de entrada al país Octubre de 1929 por el puerto de Ciudad Trujillo

Fecha de viajes realizados al extranjero y la última entrada A España en 1935 habiendo entrado en Noviembre del mismo año.

Modo como se efectuó la entrada como pasajero del vapor español Magallanes
(especificuese si fue como pasajero, trinitante, polizón, etc.)

Países en que ha vivido Republica de Cuba por 30 años
(Indíquese el tiempo)

Tiempo que permanecerá en el país por siempre Su filiación política ninguna

Sitio y negocio en donde trabaja Emilio Prud Homme 2 perfumeria

Asociaciones, organizaciones o clubs o partido político a que ha pertenecido y calidad en que ha actuado durante los últimos cinco años R. Logia Libertad No 20 afiliado y Centro Democrático Español como asociado.

Servicio militar o naval prestado nunca desde (fecha)

hasta en (Indíquese los países)

Parientes que prestan servicios militar ninguno (Indíquese donde y

rama del servicio y grado)

Nombre y dirección del esposo o esposa

Lugar y fecha del matrimonio Lugar de nacimiento

del esposo o esposa

Nombre de los hijos Nombres y nacionalidad de los

padres del solicitante

Lugares en donde ha sido arrestado el solicitante nunca (Indíquese el motivo y

el resultado de la causa)

Duración del arresto


Juro que las declaraciones contenidas son correctas y verdaderas, las cuales he leído y reconocido.

La solicitud que precede es correcta a mi entender.

(Inspector de Inmigración)

03807

Form. C-3


LIBERTAD 20-NOVIEMBRE 30 DE 1918

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA RENOVACION DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo
(lugar de residencia)

20 de Septiembre de 1946

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.
También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 34253 por valor de \$ 1.00

Eug. Fernandez Granell
(Firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. _____
Fecha de expedición _____
La solicitud que precede es correcta a mi entender _____
(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Eugenio Fernandez Granell

edad 35 años raza caucasica color blanco profesión periodista

sexo masc. peso 125 lbs. estatura 5.7 nacionalidad Espanola

estado casado país de origen Espana color _____

de los ojos castaños color del pelo castaño

señas particulares visibles ningunas

Residencia Wosconlao Alvaroz #20- Ciudad Trujillo

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 884 Céd. No. 45024-1 Fecha 13 de Mayo de 1942

fpd.-

SET 27 1946
29738

Form. C-3



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo
(lugar de residencia)

20 de Septiembre de 1946

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.
También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 3425 por valor de \$ 1.00

Eug. Fernández Granell
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. _____
Fecha de expedición _____
La solicitud que precede es correcta a mi
_____ (Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Eugenio Fernández Granell
edad 33 años raza caucasica color blanco profesión periodista
sexo maso. peso 125 lbs. estatura 5.7 nacionalidad Española
estado casado país de origen España color _____
de los ojos, castaños color del pelo castaños
señas particulares visibles ningunas
Residencia Woseconlao Alvarez #20- Ciudad Trujillo
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 884 Céd. No. 45024-1 Fecha 13 de Mayo de 1942

fpd.-

SET 27 1946

29737

Form. C-1



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Luis Victor Garcia Perez Ximpa, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 23899, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____;
(si o no)

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, Puerto Plata; fecha de entrada, 16 de Mayo de 1940;

Procedencia Burdeos, Francia medio de transporte, vapor De la Salle

edad 40 años raza Caucásica color blanco profesión Dibujante
Dentista

sexo, Masc. peso 70 kilos estatura 1.70 m. nacionalidad Española

estado casado país de origen España color

de los ojos, verdes; color del pelo negro

señas particulares visibles ninguna Usa espejos permanentemente

Residencia Calle Hostos #24, Ciudad Trujillo

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____

Valor del impuesto \$ 6.00

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

26 de Agosto de 1940

(Inspector de Inmigración)

en Ciudad Trujillo

29 AGO 1940

27238

Form. C-1



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, LUIS VICTOR GARCIA PEREZ-XIMPA, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 18184, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____;
(si o no)

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, Puerto Plata; fecha de entrada, 16 de mayo 1940;

Procedencia Francia medio de transporte, De la Salle

edad 41 años raza caucásica color blanco profesión odontólogo

sexo, masc peso 70 kls estatura 1.70 m nacionalidad española

estado casado país de origen España color

de los ojos, verdes; color del pelo castaño

señas particulares visibles usa espejuelos

Residencia Arzobispo Meriño 41, Ciudad

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. 1-43068 Fecha 4 de octubre 1940.

Valor del impuesto \$6.00

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

9 de febrero de 19 42

Graciela B. Enríquez
(Inspector de Inmigración)

CIUDAD TRUJILLO.

en

10 FEB 1942

10147

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR, POLICIA Y COMUNICACIONES

DIRECCION GENERAL DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo
(Lugar de residencia)

12 de enero de 1953

Al Señor
Director General de Inmigración,
Ciudad Trujillo, R. D.

Por la presente solicito la renovación de mi permiso de residencia para 1953, el cual remito anexo, junto con el sello de Rentas Internas, serie de Inmigración, N°. 95359, por valor de RD\$. 6.00 en pago de los derechos establecidos por la ley.

La solicitud que precede es correcta a mi entender.

Jose Gausachs
(Firma del solicitante)

[Firma]
(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo José Gausachs Armengol.
edad 62 años; raza caucásica; color blanco; ocupación pintor;
sexo maso.; peso 75, kls.; estatura 1.78; nacionalidad española;
estado casado; país de origen España;
color de los ojos castaños; color del pelo castaño;
señas particulares visibles ninguna
Residencia Pedro Valverde y Lara # 2, C. Trujillo
Nombre y residencia del esposo o esposa _____
Cédula Personal de Identidad N° 41226 Serie N° 1 fecha _____

Soy Sub-Director de la Escuela de Bellas Artes.

14161
13 ENE 1953

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, S.D.
(lugar de residencia)

Enere 16 1946

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.
También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 5401 por valor de \$ 7.50

Jose Gausachs
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. _____
Fecha de expedición 8 de Octubre 1944
La solicitud que precede es correcta a mi entender

[Firma]
(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Jose Gausachs Armengol

edad 55 raza caucasica color blanco profesión artista-pinter

sexo masculino peso 145 lb. estatura 1.72 mts nacionalidad española

estado casado país de origen España color _____

de los ojos, castaños color del pelo negro

señas particulares visibles ninguna

Residencia Hotel Frances - Arz. Meriño

Reg. de Extranjeros. Tarj. No. _____ Céd. No. 41266 S Fecha 16 de Marzo de 1946

ENE 17 1946
3130

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

Fom. C-3



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DIRECCION GENERAL DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, R.D.
(Lugar de Residencia)

Marzo 19.1947. 19

Al Señor
Director General de Inmigración.
Ciudad Trujillo, R. D.

Por la presente solicito la renovación de mi permiso de residencia No. 3130 para 1947 el cual remito anexo, junto con el sello de Rentas Internas, serie de Inmigración, No. _____ por valor de \$ 3.50 en pago de los derechos establecidos por la ley.

La solicitud que precede es correcta a mi entender:

(Firma del solicitante)
José Gausachs Armengol

(Inspector de Inmigración)
J. Montañas

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo José Gausachs Armengol.

edad 55 años, raza cauc., color blanco, profesión u ocupación Profesor.

sexo M., peso 75 kilos, estatura 1.78 m., nacionalidad Española,

estado civil casado., país de origen España,

color de los ojos castaños, color del pelo negro,

señas particulares visibles ningunas,

Residencia Eugenio Perdomo No- 13, Ciudad Trujillo, R.D.

Cédula Personal de Identidad No. 41266 Serie No. 1. fecha _____

20 MAR 1947
14445 ✓

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la Renovación de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo

(lugar de residencia)

3 de enero de 1941

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 24502 por valor de \$ 6.-

J. Junyer
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 6854

Fecha de expedición 5 de marzo de 1940

La solicitud que precede es correcta a mi entender

[Firma]
(Director de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo JUAN JUNYER PASQUAL

edad 36 años raza caucásica color blanco profesión artista pintor

sexo masc peso 63 kls estatura 1.73 mts. nacionalidad española

estado casado país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo negro

señas particulares visibles

Residencia Dr. Baez 16, Ciudad

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 9889 Céd. No. 1-41909 Fecha 13 de marzo 1940

01030

Form. C-1

54

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Manuel Lopez Jimenez, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 16285, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____
si o no

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la ley: _____
si o no

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, Puerto Plata; fecha de entrada, 23 Febrero 1940;
Procedencia Francia medio de transporte, Vapor La Salle
edad 46 raza Caucasico color blanco profesión Escritor y Poeta
sexo, varon peso 64 estatura 1.75 nacionalidad Española
estado casado país de origen España color
de los ojos, castaños; color del pelo, canoso
señas particulares visibles ninguna
Residencia Avda. España 12 (C.E.)
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____
(firma del solicitante)

Valor del impuesto \$ 6

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE

Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita y
jurada ante mí en

9 Mayo 1940
(Inspector de Inmigración)
en Luzabril

26744

Form. C-1

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Manuel Lopez Jimenez., he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. _____, serie de inmigración, por los derechos
que en la presante se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____;
(si o no)

Autorizado descargo de años anteriores, por el Sr. Secretario de E.
de lo Int. y Pol. Oficio No. 6540, del 17 de Marzo, 1944.-

Envio mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:



Puerto de entrada Puerto Plata.; fecha de entrada, Febrero 23 de 1940.;
Procedencia Francia. medio de transporte, Vapor.
edad 46 años raza Caucásica color Blanco profesión Escultor.
sexo Masc. peso 64 Kilos estatura 1.72.M nacionalidad Española
estado civil Casado. país de origen España. color
de los ojos, Castaños; color del pelo Cano.
señas particulares visibles _____
Residencia Benito Gonzalez No.61.C.Trujillo.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 16789 Céd. No. 43028-1 Fecha Abril 18 de 1942.
Valor del impuesto \$ 6.00

(Firma del solicitante)

Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

Marzo 17 de 1944.
V. Velazquez
(Inspector de Inmigración)
en Ciudad Trujillo, D.R.D.

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



20 MAR 1944
16421

Form. C-1

Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **RENOVACION** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo.
(lugar de residencia)

Marzo 17 de 1944. 19

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovacion del mismo.

Tambien incluyo: -

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. _____ por valor de \$1.00

(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 26744.
Fecha de expedición Agosto 5 de 1940. 19
La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Manuel Lopez Jimenez.
edad 47 años raza Caucásica color blanco profesión Facultador.
sexo Masc. peso 64 Kilos estatura 1.72.M nacionalidad Española.
estado Casado. país de origen España. color
de los ojos, Castaños; color del pelo Cano.
señas particulares visibles _____
Residencia Benito Gonzalez No.61.C.Trujillo.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 16789 Céd. No. 42028-1 Fecha Abril 18 de 1942.

20 MAR 1944
16422

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, D.S.D.
(lugar de residencia)

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

1ro de febrero 1945

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.
También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 2880 por valor de \$1.00

Permiso de Residencia No. 16421
Fecha de expedición 20 de marzo 1944
La solicitud que precede es correcta a mi entender
(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Manuel Lopez Jimenez
edad 48 años raza caucasica color blanco profesión escultor
sexo masculino peso 64 kls. estatura 1'72 nacionalidad española
estado casado país de origen España color
de los ojos, castaños color del pelo castaño
señas particulares visibles ninguna
Residencia B. Gonzalez 61, C.T. Trujillo.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No 1-43028 Fecha 18 abril 1942

OK

FEB 5 1945
5455

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cult.
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo, R. D.
(lugar de residencia)

15 de marzo de 19 41

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 40355 por valor de \$ 6.00

Permiso de Residencia No. 27788

Fecha de expedición 29 de octubre de 1940

La solicitud que precede es correcta a mi entender

Enrique Zeller C.
(Inspector de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo ~~XXX~~ MIGUEL MARINA BARRERO

edad 25 años raza caucásica color blanco profesión comerciante

sexo masculino peso 80 kilos estatura 1,80 mts. nacionalidad española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo castaño oscuro

señas particulares visibles

Residencia Mercedes 6, Ciudad.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No. 43125-1 Fecha 29 de Oct. 1940.

15 MAR 1941

21797

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo
(lugar de residencia)

14 de abril de 19 41

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 44757 por valor de \$ 6.00

Permiso de Residencia No. 7074
Fecha de expedición 7 de marzo de 19 40

La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo ENRIQUE MORET ASTRUELLS
edad 30 años raza caucásica color blanco profesión escultor
sexo MASC peso 75 kls estatura 1.70 m nacionalidad española
estado soltero país de origen España color
de los ojos, castaños; color del pelo negro
señas particulares visibles
Residencia Avenida Independencia 191, Ciudad.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No. Fecha

14 ABR 1941

24269

Form. C-1

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPÚBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, MANUEL PASCUAL Y ESCRIBANO, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 5122, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____
si o no

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la ley: _____
si o no

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, CIUDAD TRUJILLO; fecha de entrada: ENERO 19 de 19 39;

Procedencia FRANCIA medio de transporte, VAPORES "DE LASALLE"

edad 36 años raza CAUCASICA color BLANCO profesión ESCUULTOR

sexo, MASC peso 126 Lbs. estatura 1'67 cms. nacionalidad ESPAÑOLA

estado DIVORCIADO país de origen ESPAÑA color

de los ojos, AZULES; color del pelo, CASTAÑO OSCURO

señas particulares visibles NINGUNAS

Residencia ARZ. POR TES #117, CIUDAD TRUJILLO

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____

Manuel Pascual
(firma del solicitante)

Valor del impuesto \$ 6.00

FOTOGRAFÍAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita y
jurada ante mí en

ENERO 12 del 19 40
Don Balazs
(Inspector de Inmigración)

en CIUDAD TRUJILLO.-

16 ENE 1940

00368

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA RENOVACION DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, R.D.
(lugar de residencia)

Enero 8/44 19

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración

No. 49553 por valor de \$ 6.00

Manuel Pascual
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 368

Fecha de expedición 16 de Enero de 19 40

La solicitud que precede es correcta a mi entender

[Firma]
(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Manuel Pascual Escribano

edad 40 años raza Caucasica color blanco profesión Escultor

sexo masc. peso 131 lbs. estatura 1.67 mts nacionalidad Española

estado Casado país de origen España color

de los ojos, azules color del pelo Castaño

señas particulares visibles ninguna


Residencia Calle Hostos 86, Ciudad Trujillo, R.D.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 5113 Céd. No. 40959-1 Fecha Enero 19 de 1942.

8 ENE 1944

01610 ✓

Form. C-3


REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, R.D.
(lugar de residencia)

Enero 5/1946 19

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.
También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 5325 por valor de \$ 7.50

Manuel Pascual
(Firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 1909
Fecha de expedición 16 de Enero de 1946
La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Manuel Pascual Escribano

edad 42 años raza Caucasica color blanco profesión Escultor

sexo masculino peso 126 lbs estatura 1.67 mts nacionalidad Española

estado casado país de origen España color de los ojos, Azules color del pelo Castaño

señas particulares visibles ningunas

Residencia Hostos No. 86, C.T.

Reg. de Extranjeros. Tarj. No. 40959-1 Céd. No. 40959-1 Fecha Marzo 3/1946

ENE 8 1946
2522

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

Form. C-3


REPUBLICA DOMINICANA

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DIRECCION GENERAL DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, D.S. D.
[lugar de residencia]
Enero 13 de 19 48

Al Señor
Director General de Inmigración,
Ciudad Trujillo, R. D.

Por la presente solicito la renovación de mi permiso de residencia No. 3043 para 1948 el cual remito anexo, junto con el sello de Rentas Internas, serie de Inmigración, No. por valor de \$4.00 en pago de los derechos establecidos por la ley.

Manuel Pascual
(Firma del solicitante)

La solicitud que precede es correcta a mi entender.
[Firma]
(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Manuel Pascual Escribano
edad 44 años, raza caucásica, color blanco, ocupación Escultor,
sexo masc., peso 126 lbs., estatura 1.67 m., nacionalidad Española,
estado Casado, país de origen España,
color de los ojos castaño verdosos, color del pelo castaño,
señas particulares visibles Ninguna
Residencia Hostos No. 86, Ciudad Trujillo, D. S. D.
Cédula Personal de Identidad No. 40959 Serie No. 1 fecha 11 de Enero de 1946
No posee ningún documento de identificación por haber sido desplazado de la guerra española.
Nota.-

14 ENE 1948
1175

Form. C-1-Q



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95

Director Gral. de Inmigración.
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, MANUEL PASCUAL ESCRIBANO, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito la quinta renovación de mi Permiso de Residencia.

Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 281-, serie de inmigración, por los derechos que en
la presente se detallan: Quinta renovación

Envío mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las que han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada CIUDAD TRUJILLO.; fecha de entrada, 19 DE DICIEMBRE, 19 39;

Procedencia FRANCIA medio de transporte MARITIMA

edad 41 AÑOS raza CAUCASICA color BLANCO profesión "PROFESOR"

sexo MASC. peso 126 LBS. estatura 1.62 MTS. nacionalidad ESPAÑOLA

estado civil CASADO país de origen ESPAÑA color

de los ojos AZUL color del pelo CASTAÑO

señas particulares visibles NINGUNA

Residencia CALLE HOSTOS No. 86, CIUDAD TRUJILLO, D.S.D.,

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. 1-40959- Fecha 3 de Marzo de 1944.-

Valor del impuesto \$ 7.50-

Manuel Pascual
(Firma del solicitante)

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

16 de Enero de 1945.-

R. H. Deveau
(Inspector de Inmigración)

en CIUDAD TRUJILLO, D.S.D.,

pcf.-

ENE 17 1945

1909 ✓

Form. C-3



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo
(lugar de residencia)

Dic. 20 19 41

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 48771 por valor de \$ 6.00

Manuel Pascual y Escribano
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 22550

Fecha de expedición 16 de Enero 1940

La solicitud que precede es correcta a mi entender.

(Firma del Director General de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo Manuel Pascual Escribano
edad 38 raza cancasica color blanco profesión escultor
sexo masculino peso 126 lbs. estatura 1.67 mts. nacionalidad española
estado soltero país de origen España color
de los ojos, verdosos ; color del pelo castaño
señas particulares visibles ninguna
Residencia Hostos #86 Ciudad Trujillo, R.D.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 5631 Céd. No. 40959 Fecha Enero 16, 1940

23 DIC 1941

03531

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo
(lugar de residencia)

31 de Marzo de 19 41

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 44527 por valor de \$ 6.00

Manuel Pascual
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 368
Fecha de expedición 16 de enero de 19 40
La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Director General de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo MANUEL PASCUAL ESCRIBANO

edad 37 años raza Carreásica color blanco profesión Escultor

sexo Masc. peso 126 lbs. estatura 1.67 m. nacionalidad española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, verdes; color del pelo castaño

señas particulares visibles ninguna

Residencia Duarte #9, Ciudad Trujillo, Edificio La Opera

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 5631 Céd. No. 40959-1 Fecha 16 de enero de 1940

31 MAR 1941

22550

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo, D.S.D.
(lugar de residencia)

15 de Febrero 1945

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 72572 por valor de \$6.00

Alberto de Paz y Mateos
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 8361

Fecha de expedición 5 de Febrero

La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo Alberto de Paz y Mateos.-

edad 30 años raza caucasica color blanco profesión empleado

sexo masculino peso 167 lbs. estatura 5'8" nacionalidad española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo negro

señas particulares visibles ninguna

Residencia Edificio Baquero habitacion 509, C. Trujillo, D.S.D.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. 1-40842 Fecha 24 de Marzo 1944

JMB

FEB 15 1945

6505

Form. C-3



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, D.S.D.
(lugar de residencia)

15 de Febrero 1945

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 617 por valor de \$ 4.00

Alberto de Paz y Mateos
(Firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 8361

Fecha de expedición 5 de Febrero

La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Alberto de Paz y Mateos.-

edad 30 años raza caucasica color blanco profesión empleado

sexo masculino peso 167 lbs. estatura 5'8" nacionalidad española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, castaños color del pelo negro

señas particulares visibles ninguna

Residencia Edificio Baugero Habitación 509, C. Trujillo, D.S.D.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. Céd. No. 1-40842 Fecha 24 de Marzo 1944

JMB

FEB 15 1945

6506

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA **RENOVACION** DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, D.S.D.
(lugar de residencia)

15 de Febrero 19 45

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 618 por valor de \$ 4.00

Alberto de Paz y Mateos
(Firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 8361

Fecha de expedición 5 de Febrero 19 44

La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo Alberto de Paz y Mateos.-

edad 30 años raza española color blanco profesión empleado

sexo masculino peso 167 lbs. estatura 5'8" nacionalidad española

estado soltero país de origen España color

de los ojos, negros castaños color del pelo negro

señas particulares visibles Ninguna

Residencia Edificio Baquero Habitación #509, C. Trujillo, D.S.D.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. 1-40842 Fecha 24 de Marzo 1944.

JMB

FEB 15 1945

6507

Form. C-1

SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Antonio Prats Ventós, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 4307, serie de inmigración, por los derechos que
en la presente se detallan: si (si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: no (si o no)

Envío mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las que han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada Ciudad Trujillo; fecha de entrada, 19 de Enero 1945

Procedencia FRANCIA medio de transporte Vapor "Cuba"

Edad 20 años raza caucasica color blanco profesión Delinante Teniente

sexo Mac. peso 70 kilos estatura 5'6 nacionalidad Española

estado civil soltero país de origen España color

de los ojos castaños color del pelo castaño

señas particulares visibles ningunas

Residencia Azua, Calle Miguel Angel Garrido (")

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 671 Céd. No. 45990/1 Fecha Marzo 15 de 1945

Valor del impuesto \$ 7.50

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE

Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

Azua, Marzo 7, 1945


(Inspector de Inmigración)

en A Z U A.

MAR 14 1945
9806

Form. C-1

CANCELAN
26-1-43
Secretaría de Estado - Cuba
Archivo General de la Nación


REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY NO. 95

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, RAMON PRATS VIENTOS, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)
la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 23550, serie de inmigración, por los derechos
que en la presante se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____;
(si o no)

Envío mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:



Puerto de entrada CIUDAD TRUJILLO; fecha de entrada, Enero 11 de 19 40;
Procedencia FRANCIA medio de transporte, VAPOR "CUBA" FRANCES
edad 14 años raza Caucasica color blanco profesión Estudiante
sexo, Masc. peso 100 lbs estatura 1.70 mts nacionalidad ESPAÑOLA
estado civil SOLTERO país de origen ESPAÑA color _____
de los ojos, CASTAÑOS; color del pelo CASTAÑO
señas particulares visibles NINGUNA

Residencia Calle Estrelleta No.4, Ciudad Trujillo, R.D.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____
(Firma del solicitante)

Valor del impuesto \$ 6.00

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en _____
Enero 15 de 19 43
(Inspector de Inmigración)
en CIUDAD TRUJILLO, R.D.

27 ENE 1943
03919

Form. C-3

Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia
Ciudad Trujillo, R.D.
(lugar de residencia)
3 de Septiembre de 19 41.

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 48326 por valor de \$ 6.00
Luis Soto
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 7079
Fecha de expedición 7 de Marzo de 19 40.
La solicitud que precede es correcta a mi entender

Enrique Zaldívar
(Inspector de Inmigración)

Generales del Solicitante
LUIS SOTO CABALLERO.-

Nombre completo
edad 41 años raza Caucásica color blanco profesión Escultor
sexo masc. peso 60 kls. estatura 5'3 nacionalidad española
estado casado país de origen España color
de los ojos, castaños; color del pelo castaños
señas particulares visibles ninguna
Residencia Emiliano Tejera #19, Ciudad.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 10390 Céd. No. 1-42338 Fecha 25/4/40.

- 3 SET 1941
30665

Form C-3

(1942)

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **RENOVACION** de Permiso de Residencia

CIUDAD TRUJILLO, R. D.
(lugar de residencia)

MARZO 16 de 1944

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovacion del mismo.

Tambien incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 70547 por valor de \$ 6.00

Permiso de Residencia No. 30665
Fecha de expedición Mayo 7 1940
La solicitud que precede es correcta a mi entender

[Inspector de Inmigración]

(firma del solicitante)

[Firma manuscrita]

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo LUIS SOTO CABALLERO
edad 44 años raza Caucásica color blanco profesión Escultor
sexo M. peso 120 lbs. estatura 5-3 nacionalidad Española
estado Casado país de origen España color
de los ojos Castaños; color del pelo Castaño
señas particulares visibles N.
Residencia Pellera Alfau N. 3, C. T.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 825 Céd. No. 42338-1 Fecha Abril 20, 1942.

16 MAR 1944

16163

Form. C-1

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Francisco Tortosa Albert, hesido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. _____, serie de inmigración, por los derechos que
en la presente se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____:
(si o no)

Envio mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las que han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada Puerto Plata; fecha de entrada, 24 de febrero de 1940;

Procedencia Francia medio de transporte marítimo

edad 63 años raza caucásica color blanco profesión pintor

sexo masc. peso 150 lbs. estatura 5'6" nacionalidad española

estado civil soltero país de origen España color _____

de los ojos azul color del pelo canoso

señas particulares visibles ninguna

Residencia 16 de Agosto #59, Ciudad

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. 31-36640 Fecha 26 de Nov. de 1942

Valor del impuesto \$ 6.00

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

18 de marzo de 1944

Julio Canina
(Inspector de Inmigración)

en Ciudad Trujillo, D. S. D.

20 MAR 1944
16416

Form. C-1

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Francisco Vasquez Díaz, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. _____, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____ si o no _____



2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la ley: _____ si o no _____

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, Ciudad Trujillo, fecha de entrada, Diciembre 19 1939 ;
Procedencia FRANCIA medio de transporte, Vapor "De la Salle" -
edad 41 raza caucásica color Blanco profesión Escultor
sexo, m peso 58 kilos estatura 1.65 m nacionalidad Española
estado soltero país de origen España color
de los ojos, Castaños ; color del pelo, Castaños-Oscuro
señas particulares visibles Una cicatriz en el pómulo derecho y en el cuello
(posterior.-)
Residencia Arzobispo Meriño #69 (C. Trujillo) -
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____

Valor del impuesto \$ 6.

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Care curials

Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita y
jurada ante mí en


15 Mayo 1940.

(Inspector de Inmigración)

en 15 MAR 1940

07928

Form. C-1


REPUBLICA DOMINICANA

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, FRANCISCO VASQUEZ DIAZ.-, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 48991, serie de inmigración, por los derechos
que en la presante se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____;
(si o no)

~~Autorizada la expedición del permiso de residencia durante el año en~~
~~curso, de acuerdo con oficio No. 22840, del 11 noviembre, 1943, del Sr.~~
~~Secretario de E. de lo Interior y Policía.~~
Envío mis fotografías de frente y de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada CIUDAD TRUJILLO; fecha de entrada 22 de Octubre de 1943;

Procedencia San Juan, Puerto Rico medio de transporte, Avión.

edad 45 años raza caucásica color blanco profesión escultor,

sexo, masc. peso 145 lbs. estatura 1.65 mts. nacionalidad española

estado civil casado país de origen ESPAÑA.- color

de los ojos, castaños; color del pelo negro

señas particulares visibles cicatrices en la mejilla derecha y cuello.

Residencia Hotel Colón, "El Conde" No. 13, CIUDAD TRUJILLO, D.S.D.,

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____

Valor del impuesto \$ 6.00.-

Francisco Vasquez Diaz
(Firma del solicitante)

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE

Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

9 de Nov. de 1943.
(Inspector de Inmigración)

en CIUDAD TRUJILLO.-

Nota:- El señor FRANCISCO VASQUEZ DIAZ, anteriormente residió
en el país, habiendo llegado por el puerto de esta ciu-
dad a bordo del vapor "La Salle" el día 20 de Dic. de
1939, procedente de Burdeos, Francia.-

30719

Form. C-1

503#124

REPUBLICA DOMINICANA

SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA

NEGOCIADO DE INMIGRACION

SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE

ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, JOSE VELA ZANETTI, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 11064, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____
(si o no)

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, Puerto Plata; fecha de entrada, Octubre 6 de 1939;

Procedencia, FRANCIA medio de transporte, vapor "SAINT DOMINGUE"

edad 28 años raza Caucasica color Blanco profesión Artista Pintor

sexo, Masc. peso 70 kilos estatura 1.68 mts. nacionalidad Española.

estado Casado país de origen España color _____

de los ojos, Castaños; color del pelo Castaños

señas particulares visibles Una cicatriz en la frente.

Residencia Avenida Independencia No.155, Ciudad Trujillo.-

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____

Valor del impuesto \$ 6.00

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE

(Firma del solicitante)
Jose Vela Zanetti

Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en


Agosto 21 de 1940
Inspector de Inmigración

en Ciudad Trujillo, R.D.

22 AGO 1940

27124

Form. C-3


REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **Renovación** de Permiso de Residencia

Ciudad Trujillo, D.S.D.
(Lugar de residencia)

24 de Mayo de 19 41

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

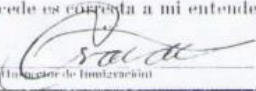
Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 47678 por valor de \$ 6.00

(Firma del solicitante)
Jose Vela Zanetti

Permiso de Residencia No. 27124
Fecha de expedición 21 de Agosto de 19 40
La solicitud que precede es correcta a mi entender


(Firma del Director de Inmigración)

Generales del Solicitante

Nombre completo JOSE VELA ZANETTI

edad 29 años raza caucásica color blanco profesión Artista-Pintor

sexo masc. peso 70 kilos estatura 1.68.m. nacionalidad Española

estado casado país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo castaño

señas particulares visibles ninguna

Residencia Jarabacoa, R.D.-

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 10714 Céd. No. 1-42942 Fecha 22 de Agosto de 1940

24 MAY 1941

Form. C-3

SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA
Archivo General de la Nación

REPUBLICA DOMINICANA
Secretaría de Estado de lo Interior y Policía
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

Solicitud para la **RENOVACION** de Permiso de Residencia

CIUDAD TRUJILLO.-
(lugar de residencia)

9 de abril de 1942

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de Residencia y solicito la renovación del mismo.

Tambien incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración
No. 20193 por valor de \$ 6.00

Jose Vela Zanetti
(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 28758
Fecha de expedición 24 de mayo de 1941
La solicitud que precede es correcta a mi entender

(Inspector de Inmigración)

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo JOSE VELA ZANETTI
edad 30 años raza caucásica color blanco profesión pintor
sexo masc. peso 70 kls. estatura 1.68m. nacionalidad española
estado casado país de origen España color
de los ojos, castaños ; color del pelo castaño
señas particulares visibles una cicatriz en la frente.
Residencia Braulio Alvarez 60, CIUDAD TRUJILLO.
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 10714 Céd. No. 42942-1 Fecha 22 agosto de 1940

49006
13142

10 ABR 1942
20128

Form. C-3

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DEPARTAMENTO DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA LA RENOVACION DE PERMISO DE RESIDENCIA

Ciudad Trujillo, R. D.
(lugar de residencia)

Marzo 2 19 44

Director General de Inmigración
Ciudad Trujillo, R. D.

Incluyo a la presente solicitud mi permiso de residencia y solicito la renovación del mismo.

También incluyo:

Un sello de Rentas Internas, serie de inmigración

No. 022 - por valor de \$ 7.50 (Cuarta Cat.)

(firma del solicitante)

Permiso de Residencia No. 27124

Fecha de expedición 21 de Agosto de 19 40

La solicitud que precede es correcta a mi entender

[Inspector de Inmigración]

GENERALES DEL SOLICITANTE

Nombre completo JOSE VELA ZANETTI

edad 32 años raza caucásica color blanco profesión artista

sexo masc. peso 168 lbs. estatura 1.68 m. nacionalidad española

estado casado país de origen España color

de los ojos, castaño color del pelo castaño

señas particulares visibles cicatriz en la frente

Residencia Dr. Piñeyro #6, Ciudad Trujillo, D. S. D.

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 10714 Céd. No. 42942 S Fecha Abril 16 1944.-

4 MAR 1944
14246

L.b. 806 - 2551953

DIRECCION GENERAL DE INMIGRACION

SOLICITUD PARA DUPLICADO DE PERMISO DE RESIDENCIA

Al Señor
Director General de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R.D.

Yo, José Vela Zanetti,

Por la presente solicito un duplicado de mi Permiso de Residencia que se ha perdido, mutilado o destruido. Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. "85432", serie de Inmigración, por valor de RD\$1.00 en pago de derechos. También incluyo dos fotografías de frente y dos de perfil tomadas recientemente.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada Puerto Plata, R.D.; fecha de entrada 6 de octubre de 1939;
procedencia Francia; medio de transporte marítimo;
edad 40 años; raza caucásica; color blanco; ocupación artista-pintor;
sexo masc.; peso 70 kilos; estatura 1.68 m.; nacionalidad española;
estado casado; país de origen España;
color de los ojos castaño; color del pelo castaño;
señas particulares visibles ninguna

Residencia Avenida Contreras esq. Desiderio Valverde, C. Trujillo, D.S.D.,
Cédula Personal de Identidad No. "42942", Serie No. "Ira." Fecha _____



Las circunstancias de la pérdida, mutilación o destrucción de mi Permiso de Residencia son las siguientes: Por haberse extraviado.

Mi permiso estaba marcado con el Número "24080", del año 1952.

José Vela Zanetti
Firma del Solicitante

Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita y jurada ante mí
el 6 de octubre de 1953;
[Inspector de Inmigración]
en Ciudad Trujillo, D.S.D.,

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



DUPLICADO

OCT 1953
24080

Form. C-7

19 AGO 1956

12/7/56
434

REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR, POLICIA Y COMUNICACIONES
DIRECCION GENERAL DE INMIGRACION

Núm. 1096

PERMISO DE REENTRADA

El Director General de Inmigración CERTIFICA: que José Vela Zanetti, -----
----- puede retornar al país dentro del
período comprendido entre el 9 de julio de 1956, y el 9 de julio de 1957.
Las compañías de transporte quedan autorizadas para aceptarlo como pasajero a bordo de sus naves con
destino a la República Dominicana.


~~Este permiso de reentrada deberá ser usado por el interesado dentro de los 30 días siguientes a su expedición, para que en portadax pueda reentrar a la República Dominicana.~~

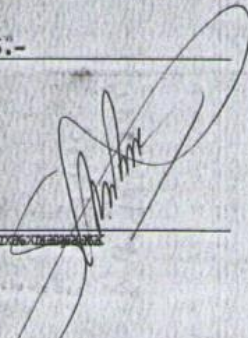
Filiación del Portador:

Nacionalidad	<u>española</u>	Pelo	<u>castaño</u>
Edad	<u>42 años</u>	Estatura	<u>5'11"</u>
Estado	<u>casado</u>	Señales Particulares	<u>ningunas</u>
Profesión	<u>artista pintor</u>	Residencia	<u>José Contreras No.16, C.T.,</u>
Color	<u>blanco</u>	Permiso de Residencia	<u>No.19378-56.</u>
Ojos	<u>castaños</u>	Cédula Personal	<u>No.42942-1.</u>

Solamente será necesario hacer visar el presente documento en la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores y Culto, cundo los extranjeros no estén provistos de su pasaporte normal o del documento de viaje previsto por el Acuerdo de Londres del 15 de Octubre de 1946, sin lo cual este permiso de reentrada no valdrá como documento de viaje.

Ciudad Trujillo, Distrito de Santo Domingo, 9 de julio de 1956.-





Jefe del Servicio

Sello R.I. de RD\$10.00 No.030800 9-7-56. pof.-

Sello R.I. de RD\$4.00 No.1731452 9-7-56.

0611#915

Form. C-1



REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, Alfonso Vila, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)

la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 15684, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____;
(sí o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____;
(sí o no)

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.

Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:

Puerto de entrada, Ciudad Trujillo; fecha de entrada, 12 de Enero de 1940;

Procedencia Burdeos, Francia medio de transporte, vapor Frances "Cuba"

edad 45 años raza Caucasica color blanco profesión Dibujante

sexo, Masc. peso 70 kilos estatura 170 m. nacionalidad Española

estado casado país de origen España color

de los ojos, castaños; color del pelo negro

señas particulares visibles ninguna

Residencia Cambronul #8, Ciudad Trujillo

Reg. de Extranjeros, Tarj. No. _____ Céd. No. _____ Fecha _____

Valor del impuesto \$ 6.00

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en

Alfonso Vila
(firma del solicitante)

Julio 19 de 1940


Inspector de Inmigración

en Ciudad Trujillo

22 JUL 1940

26321

916250


REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
NEGOCIADO DE INMIGRACION
SOLICITUD DE PERMISO DE RESIDENCIA DE
ACUERDO CON LA LEY No. 95.

Secretaría de Estado de Cultura
Archivo General de la Nación

Director Gral. de Inmigración,
CIUDAD TRUJILLO, R. D.

Yo, ALFONSO VILA, he sido admitido en
(escriba el nombre completo)



la República Dominicana como inmigrante y solicito un Permiso de Residencia.

1.-Incluyo sello de Rentas Internas, Núm. 19472, serie de inmigración, por los derechos
que en la presente se detallan: _____:
(si o no)

2.-Incluyo recibo por el pago en efectivo si fuere requerido por la Ley: _____:
(si o no)

Envío mis fotografías de frente y una de perfil idénticas a las q. han sido adheridas a esta solicitud.
Los detalles relativos a mi llegada a la República Dominicana y mis generales son las siguientes:
Puerto de entrada, Ciudad Trujillo; fecha de entrada, 11 de enero de 1939;
Procedencia Francia medio de transporte, Vapor "CUBA" (f)
edad 47 años raza caucásica color blanco profesión dibujante
sexo, masculino, peso 73 kilos estatura 1.70 m. nacionalidad española
estado casado país de origen España color
de los ojos, castaños; color del pelo. castaño
señas particulares visibles ninguna
Residencia Pimentel #89, Ciudad.-
Reg. de Extranjeros, Tarj. No. 10141 Céd. No. _____ Fecha _____
Valor del impuesto \$ 6.00
(Firma del solicitante)

FOTOGRAFIAS DEL SOLICITANTE



Esta solicitud es correcta y ha sido suscrita
y jurada ante mí en 2 de marzo de 1942
(Inspección de Inmigración)
en Ciudad Trujillo

- 2 MAR 1942
13059

btg.

ANEXO II. DOCUMENTOS VARIOS

Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura

Se ha producido en toda España una explosión de barbarie en que las viejas formas de la reacción del pasado han tomado nuevo y más poderoso empuje, como se alcanzan una suprema expresión histórica al integrarse en el fascismo.

Este levantamiento criminal de militarismo, clericalismo y aristocratismo de casta contra la República democrática, contra el pueblo, representado por su Gobierno del Frente Popular, ha encontrado en los procedimientos fascistas la novedad de fortalecer todos aquellos elementos mortales de nuestra historia, que por su descomposición lenta venían corrompiendo y envenenando al pueblo en su afán activo de crear una nueva vida española. Contra la auténtica España popular se ha precipitado para destruirla o corromperla, envileciéndola con una esclavitud embrutecedora y sangrienta, como la de la República asturiana, este criminal empeño de una gran parte del Ejército, que al traicionar a la República lo ha hecho de tal modo que ha desenmascarado la culpabilidad de su intención, agravándola con la de traicionarse a sí mismo en la falsedad de los ideales patrióticos que se decía defender, sacrificando la dignidad internacional de España y ensangrentando y destruyendo el suelo sagrado de su historia. Y esto con tal ímpetu desesperado, demoleedor, suicida, que la trágica responsabilidad delictiva de sus dirigentes lo ha determinado con características vesánicas de crueldad y de destrucción acaso jamás conocidas en España; en una palabra: fascistas.

Contra este monstruoso estallido del fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante, declaramos nuestra unión total, nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y dignidad humana, como siempre hizo, abriendo heroica-

mente paso, con su independencia, a la verdadera continuidad de nuestra cultura, que fué popular siempre, y a todas las posibilidades creadoras de España en el porvenir.

Emiliano Barral, escultor; Luis Quintanilla, pintor; Sender, Angel Ferrán, escritor; Ramón Gómez de la Serna; Sánchez Arcas, arquitecto; Vicente Salas Viu, escritor; Miguel Pérez Ferrato, escritor; Luis Lacasa, arquitecto; Carlos Montilla, ingeniero; J. Prados, catedrático de Universidad; Juan María Aguilar, catedrático; José Fernández Montesinos, escritor; Santiago Esteban de la Mora, arquitecto; A. Rodríguez Moñino, catedrático y escritor; Rodolfo Halffter, compositor; Rosa Chacel, escritora; Timoteo Pérez Rubio, pintor; Carlos Díez Fernández, médico; Concha Albornoz, escritora; Blas J. Zambrano, maestro nacional; José Ignacio Monterón, archivero; Antonio Ferras, escritor; Luis Buñuel, realizador cinematográfico; Rafael Dieste, escritor; Antonio Sánchez Berhudo, escritor; Rosario del Olmo, periodista; Miguel Leóna, pintor.

Miguel Prieto, pintor; Ramón Iglesia, bibliotecario; Alfonso R. Aldave, escritor; Arturo Serrano, Plaja, escritor; Rafael Sánchez Ventura, profesor; Adolfo Salazar, escritor; Gustavo Durán, compositor; Juan Chabás, escritor; Della del Carril, pintora; Emilio Nivero Díaz, escritor; Julio del Camino, escritor; José Ribas Panera, escritor; Pedro Garfías, escritor; Jaime Menéndez, escritor; José Herrera, escritor; María Angela del Olmo, actriz; Eduardo Ugarte, escritor; José Ramos, periodista; Acario Cotapos, músico compositor; María Alfaro, escritora; Luis Pérez Infante, escritor; Joaquín Villatoro, Rogelio Martínez Casanova, Santiago Ontañón, pintor; Carmen Muñoz Manzano, inspectora de Primera Enseñanza; Emilio Delgado, escritor; Armando Bazán, escritor; Xavier Abril, escritor; A. del Amo Algara, escritor; Luis Cernuda, escritor; Manuel Altolaguirre, escritor; María Zambrano, escritora; W. Rocas, catedrático; José Bergamín, escritor.

Como por premura de tiempo y dificultades de comunicación no se han podido recoger más firmas, se advierte a todos los que quieran sumar la suya a este manifiesto lo hagan enviando su adhesión a la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, Castellana, 18.

TALLER DE FOTOGRAFADO "EL SOL"
Larra, 8 - MADRID - Teléfono 31.517

México D.F., 14 de Julio de 1954

Nº 74-E-54

ASUNTO: Informa sobre la situación de nuestros compatriotas en la República Dominicana.

Excelentísimo Señor:

Con motivo de haber llegado a esta Capital nuestro compatriota señor D. Manuel López de la Horra, procedente de Santo Domingo, en donde radicaba como exilado político desde hace quince años, tuve ocasión de conocer lo que en aquel país está sucediendo con nuestros compatriotas allí refugiados.

Probablemente la información que hoy tengo el honor de enviar a V.E. ya sea conocida por el Ministerio, a través del autorizado conducto del Sr. Agente Oficial que pueda haber en dicho país; pero en previsión de que la censura no permitiera hacer desde allí una amplia comunicación, estimo de mi deber exponer a V.E. los hechos siguientes:

Primero: La colonia española refugiada en Santo Domingo, alcanza en el día de hoy, a ciento veintisiete familias.

Segundo: Todas ellas habían organizado allí honradamente su vida, amparadas en el Derecho de Asilo, negociación que tuvo la honra de llevar a cabo cuando cumplía funciones de Encargado de Negocios ad hoc en aquel país, en el año 1939, siguiendo instrucciones de nuestro Gobierno.

Tercero: De cinco mil -aproximadamente- ciudadanos españoles que se refugiaron allí, quedaban ahora solamente los que acabo de indicar, sin que hasta este momento se les causase ningún perjuicio, ni inquietud en su vida de trabajo honesta y sosegada. Pero al realizar su viaje a España el General Rafael Leónidas Trujillo, fué requerido por el Agente Diplomático falangista allí acreditado, señor Valdés Larrañaga, para que liquidase en aquel territorio los restos de la emigración republicana exilada que aun existía a lo que accedió el dictador de Santo Domingo, ordenando las instrucciones del caso, las cuales culminaron en la orden de expulsión de todos nuestros compatriotas, a quienes se les dió un plazo perentorio para salir. Según me informa el señor de la Horra ese plazo se extiende hasta que lleguen las informaciones que han pedido a España de cada uno de los exilados.

Cuarto: La brutal decisión se llevará a cabo, sin que quede excepción de ningún hombre de los allí radicados; como V.E. conoce, allí están -entre otros- el destacado pintor L. Vela Zanetti, que ostentaba el cargo de Director de la Academia de Bellas Artes y otro compatriota que fungía como Subsecretario de Economía en el Gobierno, quien utilizaba sus meritorios servicios como técnico destacadísimo en esa disciplina. Pues bien, a este último en término de unas horas lo pusieron en un avión y lo embarcaron para Curacao en donde se encuentran en este instante sin tener a donde recurrir.

Quinto: Afortunadamente, la inhumana medida, no alcanza a la vieja colonia española republicana, pero es menester señalar que viven en una gran intranquilidad, sin poder expresar en forma alguna su protesta ante el temor de tremendas represalias.

Al tener conocimiento de tan dramática situación estimo conveniente visitar al Sr. Subsecretario de Relaciones Exteriores aprovechando la ocasión de presentarle al Sr. Zugadi de quien deseaban conocer algunos extremos acerca de lo ocurrido en Guatemala. He rogado Sr. Cerostiza y al Sr. Campos Ortiz que estuvo presente en la entrevista que nos prestasen su valiosa ayuda, por mediación de su Embajador en Ciudad Trujillo, D. Francisco del Río, para prestar alguna protección a nuestros compatriotas, empujados otra vez por un destino fatal. Me prometieron "estudiar el caso y ejecutar de acuerdo con lo que las circunstancias aconsejen".

P. 659-1

(E/8-112)

-2-

Estimo que sería muy importante que V.E. apoyase mi gestión ante el Sr. Embajador de México en Francia, para que este funcionario hiciese a la Secretaría de Relaciones Exteriores la misma súplica, encarecida ahora por negociación directa de nuestro Gobierno, confirmando en lo posible la buena disposición que me manifestó el Sr. Subsecretario, D. José Gorostiza.

No me será fácil extender estas informaciones, a menos que logre salir otro emisario, pues la correspondencia de nuestros compatriotas parece que está sometida a r'ígida censura. Habrá, pues, que valerse de los buenos oficios de funcionarios diplomáticos amigos que desde ahí deseen prestar ese gran servicio a nuestra Causa.

Salvador Echeverría
Ministro Encargado de Negocios.

Excmo. Sr. Ministro de Estado
París - FRANCIA.



LLEGAN DE EUROPA VARIOS PROFESIONALES ESPAÑOLES

Han entrado a formar parte del cuerpo de Profesores del Instituto "Cristóbal Colón".

La pasada semana llegó a Puerto Plata un grupo de refugiados españoles que se encontraban residiendo en Francia desde hacía algún tiempo. Entre estos vinieron varios profesionales que han entrado a formar parte en el Instituto "Cristóbal Colón" que viene funcionando en esta ciudad desde que se inició el año lectivo.

He aquí la nómina de los mismos:

Javier Malgón Barceló, Doctor en Derecho y Catedrático de la Universidad de Madrid. Miembro de la Junta de Ampliación de Estudios;

Miguel Ma. Santezmases, Licenciado en Derecho y Bibliotecario del Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad de Barcelona;

Helena Pereña, Doctora en Derecho y Profesora de Música;

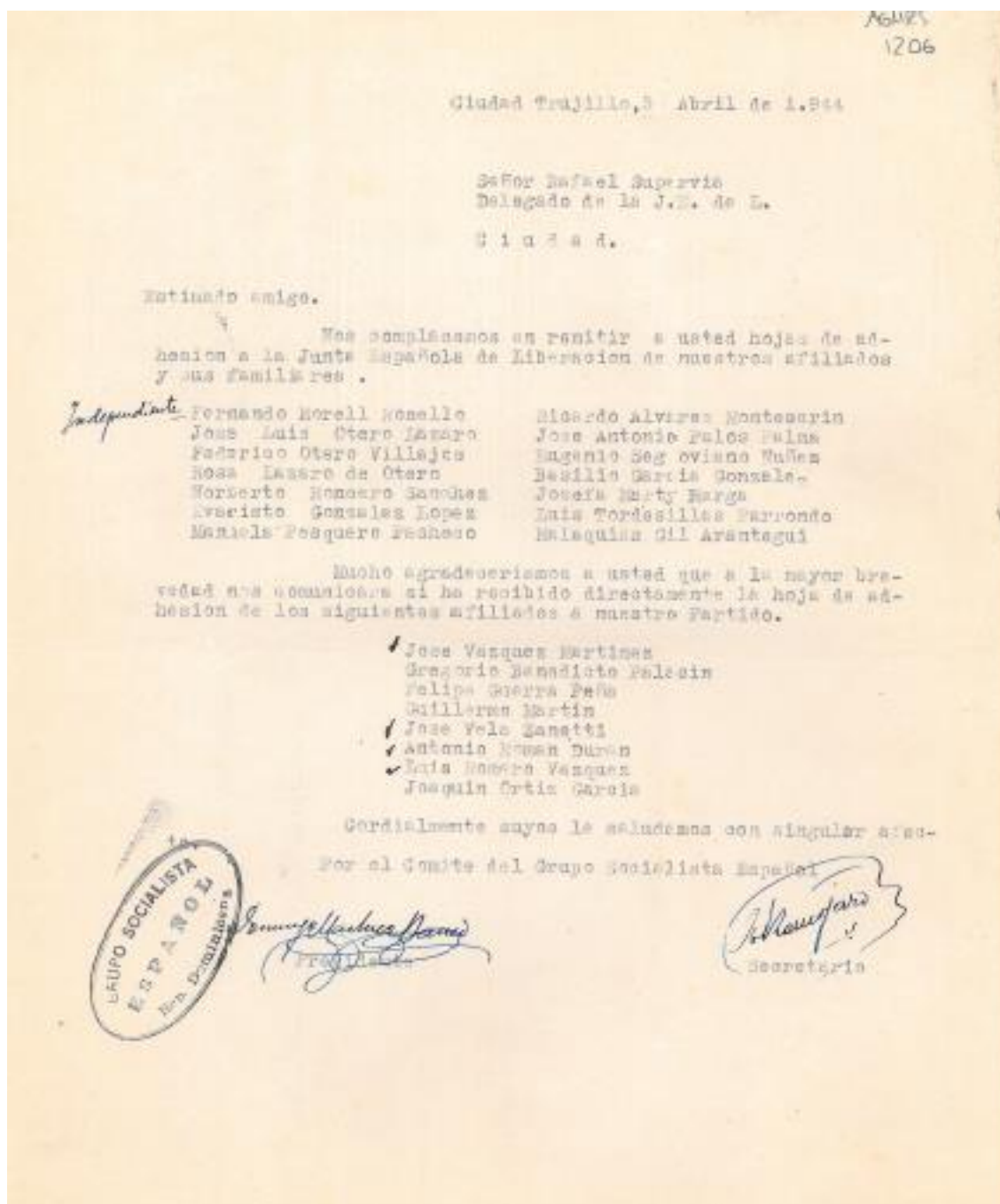
Elisa Sales, Licenciado en Filosofía y Letras;

Segundo Serrano Poncela, Licenciado en Derecho y Doctor en Filosofía y Letras;

José Vela Zanetti, Catedrático de Dibujo del Instituto de Dibujo de León; fué pensionado del Estado Español en Roma, París y Lisboa.

Todos estos Profesores proceden de la Institución Libre de Enseñanza que dirigió don Francisco Giner de los Ríos.

Les damos nuestra cordial bienvenida y le deseamos una grata permanencia en nuestro país.



A la Junta Española de Liberación

José Vela Zanetti
(nombre y apellidos)
— PINTOR —
Director del "Semanario" Trinchera
(Barcelona) órgano de la J. S. U.
Delegado de Castilla, Leg. de la J. S.
(cargos que ha ejercido)
Oficial de E. M. 4ª División (Durán)
en

se adhiere a la Junta Española de Liberación por hallarse conforme con los fines que ésta persigue.

Ciudad Trujillo de 1 Marzo de 1944

José Vela Zanetti

Domicilio Pinar 6 Ciudad Trujillo.

A la Junta Española de Liberación

Eugenio Fernán dez Sencen

(Nombre y apellidos)

Periodista colaborador de "Nueva Es-
paña", "Leviatán", "La Nueva Era", "Hora de
España", "Nova Galiza", etc.

(Cargos que ha ejercido)

en _____,

se adhiere a la Junta Española de Liberación por ha-
llarse conforme con los fines que ésta persigue.

Ciudad Trujillo de marzo 1944
Eugenio Fernán dez

Domicilio José Gabriel Sarría 143
Ciudad Trujillo

A la Junta Española de Liberación

AGRS
1548

Luis Víctor García Pérez Ximpa
(nombre y apellidos)


Comandante de Carabineros
(gradación militar) del Ejército
Español, se adhiere a la Junta Española de Liberación
por hallarse conforme con los fines que ésta persigue.

Ciudad Trujillo de *2 del III* de 1944

Luis Víctor García /

Domicilio *Arzobispo Merino, 41, alto*
Ciudad Trujillo, R. D.

Ingresé en el Ejército como *voluntario, en Madrid*
el día *18* de *Julio* de *1936*


REPUBLICA DOMINICANA
SECRETARIA DE ESTADO DE LO INTERIOR Y POLICIA
DIRECCION GENERAL DE INMIGRACION
CIUDAD TRUJILLO, DISTRITO DE SANTO DOMINGO

NO. 374-a

LCDO. ANTONIO TELLADO HIJO,
Director General de Inmigración,

CERTIFICA:

Que el Señor JOSE VELA ZANETTI, de nacionalidad española, de 28 años de edad, de profesión Artista Pintor, portador de la Cédula Personal de Identidad No. 42942, Serie 1, expedida en Ciudad Trujillo en fecha 22 de agosto de 1940, amparado por el Permiso de Residencia No. 27124, Año 1940, inscrito en el Negociado de Registro de Extranjeros bajo el No. 10714, domiciliado y residente en la Avenida Independencia No. 155, Ciudad Trujillo, Distrito de Santo Domingo, República Dominicana, puede retornar al país en el curso del presente año mil novecientos cuarenta.


SE AUTORIZA,

a las Compañías Navieras aceptarlo como pasajero abordo de sus naves con destino a la República Dominicana, sin exigirle ningún depósito; no habiendo inconveniente en cuanto a las Leyes de Inmigración respecta, para que los Consules Dominicanos puedan visarle pasaporte ó documentos de identificación para dirigirse a la República Dominicana.


La fotografía adherida al margen del presente certificado corresponde exactamente a la filiación de la persona arriba mencionada.

En Ciudad Trujillo, Distrito de Santo Domingo, República Dominicana, a los treinta días del mes de agosto del año mil novecientos cuarenta.

Antonio Tellado
LCDO. ANTONIO TELLADO HIJO,
Director General de Inmigración.



Sello No.
358189,
\$1.00,
Agosto 30/40,
A. T. h.



FILIACION DEL SEÑOR
JOSE VELA ZANETTI:
color: blanco,
ojos: castaños,
pelo: castaño,
peso: 70 kilos,
estatura: 1,68 m,
estado: casado.

VISADO En la Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores
para legalizar la firma del Señor Lic. Antonio Tellado hi-
sigue



Rafael Leonidas Trujillo Molina

Presidente de la República Dominicana

*En virtud de las atribuciones que me confiere el artículo 49 de la
Constitución del Estado, he resuelto nombrar a*

JOSE VELA ZANETTI

**Profesor de la Escuela Nacional de Bellas
Artes.**

efectivo el día de toma de posesión.

*Este nombramiento, para los fines legales será registrado en la
Secretaría de Estado de la Presidencia; en la de Educación y Bellas
Artes - - - - - en la Tesorería y en la Auditoría
y Contraloría General.*

*Dado en Ciudad Trujillo, Capital de la República, a los
19 - días del mes de septiembre de 1945.*

[Firma]
Subsecretario de Estado de Educación
y Bellas Artes.

[Firma]
Secretario de Estado de la Presidencia

Registrado:

Nº 8180

fecha 25 septiembre, 1945

Nº 54970

fecha 19 sephre., 1945.

[Firma]
Ayudante del Secretario de Estado

[Firma]
Ayudante del Secretario de Estado